Journal of Romanian Literary Studies

Issue no. 7/2015

ISSN: 2248-3004
International Romanian Humanities Journal
published by *Arhipelag XXI Press*,
Târgu-Mureș

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the *ALPHA Institute for Multicultural Studies* in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae BALOTĂ, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Andrei BODIU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin STEFANESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureş, România, 2015
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureş, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

Contents

ACTION - RESEARCH FOCUSED ON THE SHAPING OF THE FUTURE
George NICULESCU
"Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu 15

ADRIAN MANIU – POETA ARTIFEX
Mina-Maria RUSU
"Apollonia" University of Iaşi 23

GEO DUMITRESCU - INTERROGATION AND SARCASM
Iulian BOLDEA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 29

THE CRITICAL RECEPTION OF EMINESCU'S PROSE
Ariana BĂLAŞA
University of Craiova 34

MIKEL DUFRENNE. THE BACKGROUND, PRINCIPLE OF THE BEGINNING
Dorin ŞTEFĂNESCU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 43

GENERATING A NEW LOCAL MARKET
George NICULESCU
"Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu 53

FACTS ARE NOT SACRED
Dragoş AVĂDANEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 59

MASK, MIRROR, VESSEL...
HYPOSTASES OF THE ARTISTIC TRANSMISSION
Veronica GASPAR
National University of Music Bucharest, Romania 71

FORMATIVE VALENCES OF *BILLIONAIRE BOY* BY DAVID WALLIAMS
Larisa Ileana CASANGIU
"Ovidius" University of Constanţa 79

STATE AND ORTHODOX CHURCH IN THE ROMANIAN HISTORY
Claudiu COTAN
"Ovidius" University of Constanţa 84

MULTICULTURALISM IN THOMAS KING'S "THE COLOUR OF WALLS"
Cristina NICOLAESCU
Erciyes University, Kayseri, Turkey 93

METAPHORS DERIVED FROM ANATOMIC TERMS IN THE TOPONYMY. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTRY)
Diana BOC (SÎNMĂRGHIŢAN)
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 99

THE REVOLT. A STUDY IN TEXTUAL SEMIOTICS
Luminiţa CHIOREAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 107

THE ESTHETICS OF THE VERB IN LUCIAN BLAGA'S POETRY
Valerica DRAICA
University of Oradea **122**

SUBORDINATED CLASSES OF MEDICAL TERMS. TEXT ANALYSIS
Simona Nicoleta STAICU
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara **128**

MIHAIL KOGĂLNICEANU AND THE PROBLEMS OF ROMANIAN LANGUAGE
Dumitru DRAICA
University of Oradea **136**

THE BEGINNINGS OF INTERPERSONAL COMMUNICATION IN THE PRESCHOOL PERIOD
Maria Dorina PAŞCA
University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş **141**

ASPECTS OF THE NOVEL
Adrian IANCU
"Lucian Blaga" Univerrsity of Sibiu **145**

THE ROMANIAN SPIRIT AND IDENTITY COMPLEXES IN THE XIXTH CENTURY
Ana-Elena COSTANDACHE
"Dunărea de Jos" University of Galaţi **154**

L'AVENTURE EST DANS LA COUPE *: LES MERVEILLEUSES AVENTURES DU TAILLEUR FOKINE* DE VSEVOLOD IVANOV
Aurora BAGIAG
"Iulian Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca **162**

THE EFFICIENCY OF A PROFESSIONAL TRANSLATOR
Attila IMRE
Sapientia University, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **175**

INTERCULTURAL DIALOGUE – ESSENTIAL FEATURE OF THE CURRENT INTERNATIONAL COMMUNITY
Alina GENTIMIR
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **183**

TRANSYLVANIAN PHYSICIANS-REPRESENTATIVES OF THE ROMANIAN ENLIGHTENMENT
Mirela RADU, "Titu Maiorescu" University of Bucharest and Ionela Guşatu, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest **192**

ADORNO AND PHILOSOPHY AS SNOW WHITE
Ovidiu-Marius BOCŞA
North University of Baia Mare **196**

BERNARD STIEGLER'S ORIGINARY TECHNICITY AND THE ADOPTIONIST ORIGIN OF HUMAN CULTURE
Alexandru STACHE-CIUCANU
Romanian Academy, Iaşi Branch **207**

VALERIU ANANIA: *AMINTIRILE PEREGRINULUI APTER*, THE FORMULA OF THE FANTASTIC OPENED TOWARDS THE SACRED
Doina POLOGEA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **218**

THE ANAPHORA IN ROMANIAN POSTMODERNIST POETRY
Beatrice Diana BURCEA
University of Craiova 226

REGIONALIZATION AS A POLICY GUIDELINE OF THE ROMANIAN CABINETS AFTER 1989
Andra Karla SIENERTH
University of Bucharest, Romanian Academy Bucharest, POSDRU 159/1.5/S/137926 235

DIMITRIE ANGHEL'S IMAGERY IN THE CONTEXT OF ROMANIAN SYMBOLISM
Cosmina Andreea ROŞU
University of Piteşti 243

THE CULT FAIRY-TALE. FROM STYLISTIC STRUCTURE TO PSYCHOLOGICAL TRANSFORMATIONS OF THE HERO
Antonia TRIFU, Military Medicine Institute and Eugenia BURDUŞA, Romanian Academy..... **249**

ART AS LIFE SUBSTITUTE IN HALLIPA'S CYCLE. SYNCRETISM BETWEEN ARTS AND SCIENCE
Simona LIUTEV
University of Piteşti 257

UNIVERSITY AND SOCIETY IN IAŞI, AFTER "MAREA UNIRE". BETWEEN THE "CLEANING" OF THE UNIVERSITY SPACE AND THE NEED OF ACADEMIC LIFE
Cătălin BOTOŞINEANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 266

FAIRYTALES - MIRRORING OF LIFE IN FABULOUS WAYS
Ioana Cecilia BOTAR
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 282

THE POLICY OF THE HOLY SEE IN THE POST-TRIDENTINE AGE: THE REACTION OF THE ROMAN CHURCH TO THE "CONCURRENT" CHURCHES (THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY-THE 17TH CENTURY)
Diana-Maria DĂIAN
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 291

SZILÁGYI DOMOKOS AND THE POETIC TRANSYLVANIANISM
Carmen HURUBĂ (DUDILĂ)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 302

ZDZISŁAW PAWLAK – THE PHYLOSOPHIC INTERPRETAION OF MIRCEA ELIADE'S CONCEPT OF RELIGION
Magdalena FILARY
University of Craiova..... 308

NON-FINITE VERBAL FORMS IN OLD ROMANIAN (16TH – 18TH CENTURIES)
Larisa BULAI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi..... 315

COSTACHE OLĂREANU – *AVIONUL DE HÂRTIE*
Elena LAZĂR (BURLACU)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 327

A FEW COMMENTARIES REGARDING THE OTOMANI CULTURE AND ITS CANNELÉ DECORATED BACKGROUND
Ioana-Iulia OLARU
"G. Enescu" University of Arts, Iaşi 332

ORIGINES HISTORIQUES ET PREMISSES SOCIALES DE L'APPARITION DU ROMAN POLICIER
Speranţa DOBOŞ
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 340

RODICA OJOG-BRAŞOVEANU - "SLEEPLESS NIGHTS FOR MINERVA"
Dorina Nela TRIFU
University of Bucharest 352

PURIFICATION AND DRAINING: THE MEANING OF THE WORDS; REGARDING POETRY
Dana NICOLA
West University of Timişoara 360

OVIDIU'S MATURITY POETRY – A FUNDAMENTALLY ONTOLOGICAL EXPERIENCE
Dorica COCA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 373

THE INVOLVEMENT OF UPPER SECONDARY SCHOOL STUDENTS IN EXTRACURRICULAR ACTIVITIES
Alexandru-Cosmin APOSTOL
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
POSDRU Project 159/1.5/S/133652 377

SOME ASPECTS REGARDING THE PORTMANTEAU WORDS IN CURRENT ROMANIAN LANGUAGE OF ADVERTISING
Raluca Alina POPESCU
University of Bucharest, Romanian Academy POSDRU/159/1.5/S/136077 383

THOMAS BERNHARDS *AUSLÖSCHUNG.* EIN POSTTRAUMATISCHES EXPERIMENT
Mihaela AANEI
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi 400

CELINE - ENFANT DE DEUX RACES (*L'HUILE SUR LE FEU*)
Bianca-Livia BARTOŞ
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 407

MOXA' S UNIVERSAL CHRONICLE – AN INSPIRATION FOR EMINESCU' S THIRD SATIRE
Iuliana-Valentina BOBOACĂ
University of Piteşti 415

BODY, LETTER AND ETERNAL FEMININE IN GHEORGHE CRĂCIUN'S *PUPA RUSSA*
DEÁK Julia
University of Bucharest 421

THE PROGRAMMES OF STUDY AND THE CONSTRUCTION OF THE „MODEL READER"
Ilie Moisuc
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 427

COLONIZER AND COLONIST. (RE)DEFINING THE OTHER IN *JANE EYRE* AND *WIDE SARGASSO SEA*
Aura PANDELE
University of Bucharest 435

THE ROMANIAN (ORTHODOX) COMMUNITY FROM BULGARIA (1920-2013)
Cătălin CRIMU
"Justinian Patriarhul" Faculty of Orthodox Theology, Bucharest 443

CONCEPTUAL INTEGRATION IN *HESPERUS* BY IOAN PETRU CULIANU
Adriana Dana LISTES POP
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 453

OCTAVIAN PALER – UNDE THE SIGN OF THE REVOKED VOW
Mariana Simona VÎRTAN (PLEŞA)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 464

DISCOURS GRAPHIQUE ET DISCOURS SOMATIQUE – *TRAVESTI*
Leontina COPACIU
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 471

FOUCAULT AND PARRHESIA: THE RELATIONSHIP BETWEEN PHILOSOPHY AND POLITICS
Cristian ZAGAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 478

VIRGIL MAZILESCU - "BEYOND, BESIDE AND ABOVE THE 80 GENERATION".A PRELIMINARY DISCUSSION
Cristina VASILICĂ
"Transilvania" University of Braşov 484

SELF KNOWLEDGE AS EMPATHY: THE CASE OF SOCRATES
Cristian Andrei THEMISTOCLE
University of Bucharest 490

LUDIC AND INTERTEXTUALITY IN THE POEM *UMBRA LUI ISTRATE DABIJA VOIEVOD*
Sebastian DRĂGULĂNESCU
Romanian Academy, Iaşi Branch 496

DESTINY AND THE MYTH OF ANDROGYNY, COSMIC ORDER AND REORDER ("THE ADJUSTMENT BUREAU" OR THE REAL FANTASTIC)
Oana BĂDĂLUȚĂ
University of Bucharest 504

DIE FLUCHT IN DIE GEISTESKRANKHEIT IM UNICA ZÜRN'S ROMAN *MANN IM JASMIN* (1977). UNICA ZÜRN: ENGE VERFLECHTUNG VON LEBEN UND WERK
Simona OLARU-POSIAR
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 511

FROM THE HISTORY OF ROMANIAN CULTURE : NICOLAE IORGA : HISTORICAL AND LITERARY PORTRAIT
Roxana-Oana MÎNDRU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 519

"CĂLĂTORIA SPRE MINE ÎNSĂMI" – ILEANA MĂLĂNCIOIU
Bianca CRUCIU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 530

THE „TWIN READER" EFFECT AT MIRCEA CĂRTĂRESCU
Diana SOFIAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 535

LE DROIT PRETORIEN - L'ÉVOLUTION DE L'ECQUILIBRE DE LA PARADYGME STATIQUE – DINAMIQUE DANS LA PENSÉE JURIDIQUE ROMAINE
Ionela CUCIUREANU
University of Bucharest 542

THE USE OF TIME IN GRAHAM SWIFT'S AND VIRGINIA WOOLF'S NOVELS
Irina-Ana DROBOT
Technical University of Civil Engineering, Bucharest 549

TELEVISION AND ITS IMPACT ON EDUCATION AND SOCIETY
Edith-Hilde KAITER
"Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanţa 561

THROUGH THE EYES OF THE UNDEAD
Elena ATUDOSIEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 566

EIGHTEEN CENTURY ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE IN TÂRGU MUREŞ, A SYMBOLIC BRIDGE OF CONNECTION WITH EUROPE
Cristiana PUNI
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 573

BETWEEN MORAL ACT AND MIMESIS
Ovidiu-Marius BOCŞA
Northern University of Baia Mare 584

THREE DIMENSIONS OF THE AESTHETIC EXPERIENCE
Lorena-Valeria STUPARU
Institute of Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy, Bucharest 597

SEMANTIC VALENCES OF THE ADJECTIVE "RĂPIT" IN THE POETRY OF TRAIAN DORZ
Florina-Maria BĂCILĂ
West University of Timişoara 606

DADA TROUGH LITERARY MAGAZINES
Elena Monica BACIU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 611

THE FACES OF TRUTH
Marosfői ENIKŐ
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 616

ALEXANDRU A. PHILIPPIDE AND THE POETICS OF THE UNSPOKEN
Gabriela CRĂCIUN
University of Piteşti 626

GALA GALACTION AND ION AGARBICEANU : THE PRIEST, THE PROBLEM OF CONSCIENCE AND THE *GAME* OF MASKS
Alina-Mihaela DICU (POPA)
University of Bucharest 633

GENDER CONVENTIONS: HOMOSEXUAL EROTICISM AND FAMILY LIAISONS IN ANNE RICE AND NEIL JORDAN'S *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE*
Iulia-Mădălina PINTILIE
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 642

PLEADING FOR THE GENOS-ANALYSIS AS AN ALTERNATIVE METHOD OF APPROACHING A LITERARY TEXT
Anca NEMEŞ
"Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş 654

GEORG HEYM: *DER IRRE* ALS GEGENBILD ZUR GESELLSCHAFT
Simona Olaru-POŞIAR
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 660

USING COMMUNICATION TO MAKE OR BREAK RELATIONSHIPS
Giulia SUCIU
University of Oradea 668

GRIGORE VIERU AND THE CHRISTIC INTERTEXT
Igor URSENCO
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 674

I.L. CARAGIALE AND THE FANTASTIC LITERATURE
Nicoleta-Doina POP (POCAN)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 684

IMAGE AND REPRESENTATION IN THE POLITICAL SPEECH IN CARAGIALE'S COMEDIES
Anda-Elena MOLDOVAN
University of Piteşti 692

KITSCH AND THE ORIGINS OF ITS SEMANTIC DIVERSITY
Andreea-Cristina IVAN
"Transilvania" University of Braşov 696

N. STEINHARDT – *DĂRUIND VEI DOBÂNDI* – CRITICAL REFERENCES
Claudia CREŢU (VAŞLOBAN)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 708

THE NATURIST NOTATION POETRY IN THE CREATION OF AUREL GURGHIANU
SZABÓ Zsolt
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 713

THE FIRST TRANSLATIONS OF POET IOANICHIE OLTEANU
Delia Natalia TRIF (ANCA)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 719

FIGURING EROS IN THE BYZANTINE NOVEL AND ITS ADAPTATIONS: *HYSMINE AND HYSMINIAS*
Andreea Oana TINCA
University of Bucharest 725

ANA BLANDIANA AND HER LITERARY GENERATION
Anamaria DOBRESCU (POPA)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 731

INITIATION THROUGH DREAMS AND PLAY: MIRCEA CĂRTĂRESCU VS. LEWIS CARROLL
Andreea SÂNCELEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 735

EXPRESSIONIST ATTITUDES IN THE ROMANIAN POETRY
Angelica (BĂEŢAN) STOICA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 744

FROM WAILING TO HOLLERING: LA LLORONA IN SANDRA CISNEROS'S "WOMAN HOLLERING CREEK"
Ana-Maria IOAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **751**

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S DIARY AND AUTOBIOGRAPHY
Mihaela STANCIU (VRAJA)
Technical Construction University of Bucharest **758**

LA MAINMISE DU POUVOIR COMMUNISTE SUR LES MILIEUX INTELLECTUELS ROUMAINS (1954-1976)
Georgiana MEDREA
University of Bucharest **766**

INTERNATIONAL LEGISLATION FOR THE PROTECTION OF THE CULTURAL HERITAGE BETWEN THE LIEBER CODE (1854) AND THE HAGUE CONVENTION (1954)
Gherghina BODA
The Museum of Dacian and Roman Civilization, Deva **772**

L'ESPACE DU VOYAGE MICHONIEN
Alina PINTICAN
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca **777**

IMMIGRATION LITERATURE IN ITALY
Ana Maria PĂTRAŞCU (TOMAZIU-PĂTRAŞCU)
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **785**

THE NEO-CYNICAL WISDOM OF FRIEDRICH NIETZSCHE
Liviu Iulian COCEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **796**

THE FLIGHT OF GERMAN TITOV PRESENTED IN THE SCÂNTEIA NEWSPAPER
Dan TEŞCULĂ
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca **803**

SEPTIMIU BUCUR – POLEMICS REGARDING CARAGIALE
Dumitriţa Florina TODORAN (POP)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **818**

ROMANIAN-RUSSIAN RELATIONS IN THE IMMEDIATE HISTORY OR ON THE PUBLIC TREND SPECIFIC TO THE BILATERAL DIMENSION
Miruna Mădălina TRANDAFIR
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **825**

***ORIGINEA ROMÎNILOR* – THE FUNDAMENTAL WORK OF ROMANIAN LINGUISTICS**
Simona ŞOVA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **833**

TEXTUAL PATTERNS IN ETHNOGRAPHIC WRITING: DESCRIPTION AND NARRATION
Maria GROSU
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca **841**

MATEIU CARAGIALE – A VISION IN STAND-BY
Carmen Elena FLOREA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **853**

LIVIUS CIOCÂRLIE'S FIRST ''INTERLOCK'', A NOVELTY IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE
Elena MATEIU (MANOLE)
University of Bucharest **859**

MAXIMALIST TRAITS IN ZADIE SMITH'S NOVELS
Ofelia TOFAN (AL-GAREEB)
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **867**

CURTEA DE ARGES MONASTERY. NICOLAE DAVIDESCU
Alina Luciana OLTEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **877**

MIHAI EMINESCU, MIRCEA ELIADE AND VASILE VOICULESCU'S WATER SYMBOLISM
Mihaela-Gabriela PĂUN
University of Bucharest **882**

CURRENT TRENDS IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE
Monica Mihaela MARTA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca **894**

ALDOUS HUXLEY, CREATOR OF BRIDGES BETWEEN LITERATURE AND SCIENCE
Oana MUREŞAN
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca **904**

THE SYMBOLIC OF NUMBERS IN THE WINTER HABITS FROM ALMĂJ VALLEY, CARAŞ-SEVERIN COUNTY
Maria VÂTCĂ
West University of Timişoara **911**

AN EVALUATION OF ORTHODOX-ANGLICAN DIALOGUE
Florinel VĂSIE
Romanian Academy, Bucharest **918**

EINE NEUE SUBJEKTIVITÄT IM ROMAN "ÖRTLICH BETÄUBT" VON GÜNTER GRASS
Olga KAITER
"Ovidius" University of Constanţa **935**

ON BOOKS AND READING
Dana BĂDULESCU
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi **942**

NON-COGNITIVE INDIVIDUAL FACTORS AND THEIR IMPACT ON COMMUNICATIVE PERFORMANCE IN A FOREIGN LANGUAGE
Ovidiu URSA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca **954**

STRANGE COUPLES IN ILEANA MALANCIOIU' POETRY
Ioan GHEORGHIŞOR
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **961**

E. LOVINESCU'S FIRST POLEMICS
Mirela Alina MORAR (POPA)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia **969**

POETICS AND ESTHETICS IN THE WORKS OF MIRCEA ELIADE
Nicoleta DUMITRACHE (HENŢ)
"Aurel Vlaicu" University of Arad **983**

WAR POETRY - IDENTITARIAN ISSUES IN THE POEMS WRITTEN ON THE BATTLEFIELD BY ROMANIAN PEASANT SOLDIERS FIGHTING FOR THE AUSTRO-HUNGARIAN ARMY
Valentin TRIFESCU
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi **992**

PORTRAIT DE TRADUCTEUR : DAN C. MIHĂILESCU, « L'HOMME QUI APPORTE LE LIVRE »
Violeta CRISTESCU
"Ştefan cel Mare" University of Suceava **1005**

STORIES FROM THE INTERWAR CALENDARS
Antonina Silvia FRANDEŞ (ANDONE**)**
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş **1017**

RADU PETRESCU: SELF-PORTRAIT IN A BOOKISH MIRROR
Nicoleta SIMIONESCU
University of Bucharest **1026**

THE THEOLOGY OF THE*PRINCIPIA*: THE SOURCES OF THE CONCEPT OF DOMINION IN ISAAC NEWTON'S GENERAL SCHOLIUM
Remus Gabriel MANOILĂ
University of Bucharest **1035**

***A HOUSE FOR MR. BISWAS*: THE ROAD TO INDEPENDENCE**
Roxana Elena DONCU
"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest **1050**

SLAVICI AND THE PEDAGOGICAL VOCATION
Adela Cristiana GORCEA
"Aurel Vlaicu" University of Arad **1061**

THE DISCOURSE OF DISSOLUTION AND THE ORDER OF THE DENIAL IN MAX BLECHER'S WORK
Doina-Emanuela VIERIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi **1072**

MARTIN AMIS -"TERROR AND BOREDOM": THE MUSLIM "OTHER" IN A WORLD OF CIVILIZATIONAL BLOCS
Susana BUCIUMEANU
University of Bucharest **1079**

MYTHICAL TANGENCIES IN FĂNUŞ NEAGU'S NOVELS
Ana-Maria OLARU (TICU)
"Ştefan cel Mare" University of Suceava **1089**

ITALIANIZING TENDENCIES IN THE LINGUISTICAL VIEW OF ION HELIADE RĂDULESCU
Andreea-Sabina NAPEU
University of Piteşti **1097**

TEODOR NEŞ – *„OAMENI DIN BIHOR"*
Ioan FABIAN
University of Oradea **1102**

THE INTERWAR PRESS – AN ESTHETIC AND IDEOLOGICAL INDICATOR. CASE-STUDY: ALICE BOTEZ
Mihaela ȚICALO-GRĂDINARIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 1109

ANTHROPOLOGY AND HEALTH: BLOOD TIES VERSUS BLOODY TIES
Gabriela-Mariana LUCA
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy Timisoara..... 1115

THE SIGNIFICANCE OF ANSELM'S LAST WORK. AN ARGUMENT FOR *DE CONCORDIA*
Cristian VECHIU
Romanian Academy, Bucharest..... 1121

THE YIDDISH THEATRE IN SHALOM ALEICHEM'S LITERATURE. AN ANALYSIS OF THE NOVEL *BLONDZHENDE SHTERN* (WANDERING STAR)
Claudia CÎȚĂ
University of Bucharest..... 1128

TIME, MYTH AND CONSCIENCE IN JAMES JOYCE'S AND WILLIAM FAULKNER'S NOVELS
Oana-Raisa STOLERIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 1138

TIMOTEI CIPARIU – THEORETICIAN AND FOLKLORIST
Aurelia Mariana MĂRGINEAN (NEAGOIE)
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 1144

***UNDERSTANDING* AND *FEELING.* A HERMENEUTIC DISPUTE AROUND HEGEL**
Mădălin ONU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 1151

THE FANTASTIC UNIVERSE AND LANGUAGE OF THE "LORD OF THE RINGS" SERIES
Oana BĂDĂLUȚĂ
University of Bucharest..... 1159

THE AGES OF NOSTALGIA
Marian-Alexandru FUNIERU
"Transilvania" University of Braşov 1168

LITERARY COMMUNICATION AND EXISTENTIAL FORMULA IN EPIC ADDRESSING
Ştefan VLĂDUȚESCU
University of Craiova..... 1172

WILL TO POWER AND IDEOLOGY
Andrei BOLOGA
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 1177

LITERARY EXCHANGES BETWEEN ROMANIA AND CANADA IN THE AGE OF GLOBALIZATION: YANN MARTEL AS A CASE IN POINT
Ana-Magdalena PETRARU
"Al Ioan Cuza" University of Iaşi 1187

ZARAZA- "DEMON DIN VIS, CARE TULBURĂ ŞI MINTE"
PUSKÁS-BAJKÓ Albina
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 1194

AESTHETIC, SOCIAL AND POLITICAL VALUES IN THE DOCUMENTARY THEATRE
Radu-Andrei HORGHIDAN
"Dunărea de Jos" University of Galaţi 1209

NARRATIVE AND ANECDOTE - STORYTELLING GENRES IN THE LITERARY TEXT
Roxana-Florentina FLUERAŞU
University of Bucharest 1218

CRITICISM IN GABRIELA ADAMEŞTEANU'S NOVEL *DIMINEAŢĂ PIERDUTĂ*
Roxana-Florentina FLUERAŞU
University of Bucharest 1226

SEMANTIC ASPECTS OF LANGUAGE ASSESSMENT TERMINOLOGY
Ovidiu URSA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 1234

A BRIEF HISTORY OF THE TOMIS *CÉNACLE*
Dorin POPESCU
"Şaguna" University of Constanţa 1240

WHEN THE LAWS OF PHYSICS WORK IN ARRHYTHMIA
Anca CHIOREAN 1249

REVIEWS

Paul Ricoeur , *Memoria, istoria, uitarea,* trad. De Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, 644 p. 1263
Dumitru-Cătălin ROGOJANU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Jean-Jacques Marie, *Gulagul*. Traducere, postfaţă şi note de Florin Constantiniu, Bucureşti: Corint, 2001. 144 p 1266
Dumitru-Cătălin ROGOJANU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

ACTION - RESEARCH FOCUSED ON THE SHAPING OF THE FUTURE

George NICULESCU
"Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu

Abstract: This paper is the result of action-research in which action itself is researched. In it are presented, defined, founded and specified: the concept of shaping the future and the concept of adequate architecture (within the model of minimal thematic processor) used for the organization of a strategic design group which is working for the shaping of the future. The action-research carried out provides some theoretical and practical arguments which plead for the adopting by the groups of strategic design of the concept of shaping the future and for organizing them towards the architecture of a minimal thematic processor. The research shows that the adoption of these concepts: 1) is possible and 2) through the subjectivity component based on phenomenological approach it allows the increase of the capacity for anticipation and for shaping / specifying the future reality.

Keywords: future shaping, paradigm, adequate architecture, market, action-research, model, foresight.

Introduction

According to Thomas Kuhn an explicitly formulated paradigm has the shape of an answer to the following general questions:

What is kept under the observation? (An area to focus the knowledge effort together with observation „mission")

And in this context:

- How to do the observations and by what means?
- For what kind of questions (issues) is supposed to search the answers?
- How these questions should by structured? (which is the optimal problematic structuring process?)
- How to prove the answers and what probation means are necessary?
- How should be interpreted the results of investigations?

If the area of focusing the knowledge mission is a problem (an issue) and not a part of the objective reality, then, we define a sub-species of paradigms which we call thematic paradigms.

One of the questions that may be put about a problem in the frame of a thematic paradigm is: how general and how particular is this problem. A problem that will pass the frontiers of many traditional knowledge domains will have a trans-disciplinary character, and a possible answer to this question becomes a principle that could become an universal valid / applicable principle. It is from this type of problem and from the system class where it could be applied we started this paper, trying to identify the way towards a better foundation of the entrepreneurial science.

The question from which we started is: *is there a specific implicit problem of any tangible or intangible achievement?*

Keeping the spirit of the action-research, before answering, we observe a few facts. If we are viewing the way of action and performing of different innovative entrepreneurs along a few centuries of capitalist development, we can say that in principle the entrepreneurs approach was a suis generis action-research one. As an recently example, from the book of Jessica Livingston *Founders at Work: Stories of Startups' Early Days, Apress Publishing, 2007*, we see that the innovative entrepreneurs with success stories practice an intuitive, non conscious, non formalized action-research. In the innovative start-ups nothing goes according to the plan, and so it is needed both perseverance and adaptability. So the trial and error process of intention – achievement, inherent to this phase can be seen as being one of action-research type.

This is the thematic frame of the paper. Putting it into action-research way, this frame translates into some practical questions:

How to easier go through from the spontaneous idea, just emerged (pop-up) in the mind, to the practical validated idea by logic and/or experiment, without killing it? How should be done so that the foresight teams to see more things and not longer in the future? With other words, how to introduce the phenomenological reflection in the research oriented to Future Studies?

Foresight (*exploration of the future perspective*)

Foresight is part of the research domain of future studies – research about the future regarding the evolution of ways to face the future, including in the study more and more aspects of reality, even the future study itself.

The foresight is a transdisciplinary research activity, inherently collaborative, which suppose the interaction between persons and organizations with a diverse professions, specialists, ages, resources, cultures, etc. Foresigt is participative action-research to generate knowledges regarding the future, and to learn individual skills and group practices within an organized frame of networked organizations. Foresight put the problem of knowledge management both to an organized frame and to the thematic specialization area.

During the 1970 years this research domain domain was called forecasting and it was focused on the methods to predict the future especially with modeling econometric techniques, using mainly data from the past[1]. Between the methods we mention: trend extrapolations, S curbs, trend curbs and the analysis of patents and publications.

Foresight (*exploration of the future perspectives*) enlarged the research domain by incorporating methods that allow networking to collect the data, to assess and to interpret them, and also methods to support decision making[2]. Further on, the foresight includes research about the capacity of organizations to approach the future[3]. Both the forecast

[1] Anderson, J. (1997) Technology foresight for competitive advantage, Long Range Planning, Vol. 30, No. 5, pp. 665-677.

[2] Cuhls, K. (2003) *From forecasting to foresight processes - New participative foresight activities in Germany*, Journal of Forecasting, Vol. 22, No. 2-3, pp. 93-111

[3] Tsoukas, H. and J. Shepherd (2004) *Coping with the future: developing organizational foresightfulness - Introduction*, Futures, Vol. 36, No. 2, pp. 137-144

techniques and foresight ones have been used at the level of companies, as well as at the regional, national and supranational levels, as the economic zones.

During the 1990's years the research domain has been enlarged to include the process of investigating the future at the level of organizations. The term of strategic exploration of the *(strategic foresight)* was developed by referring to the research focused at the level of a company[4]. Today, grosso modo, the future analysis substituted (as preferred term) the strategic foresight[5].

Sector and space specialization of the foresight represent an important problem of economic optimization.

The performance of this activity in a domain and/or in an area depends on the performance of the foresight in other key collateral domains and in other geographical zone on the same level and on different levels. The shorter the geographic area and the bigger the needs for foresight of the diversified sector, the more scared are the economic resources required to perform it. The connection is a powerful nonlinear (even discontinue) one, as often happen in the case of complex systems.

Coming back to our thematic frame, *the success key should be somewhere in the phenomenological and not in the formal. Or in the phenomenological and in the formal? Even it is not too positivist from our part, we may say from the beginning that we tilt to believe that ...it deserve to try an answer by research, as fundamental research as possible*

we put once again the following questions:

How to easier go through from the spontaneous idea, just emerged (pop-up) in the mind, to the practical validated idea by logic and/or experiment, without killing it? How should be done so that the foresight teams to see more things and not longer in the future?

As we may see, foresight implies a lot of qualitative data and a large diversity in themes composition. The interest may be focused on a broad scale, from big regions to firms, and centered on economic, social, political or scientific themes. Here the networks are inevitable. But as Nonaka and many other researchers of the "knowledge based times", the tacit communication may be also altered.

Towards shaping the future

As things always start from a personal idea, the initial demarche is a preponderantly phenomenological one. This type of situation is also indirectly remarked in an entire series of

[4] Slaughter, R.A. (1997) *Developing and Applying Strategic Foresight*, ABN Report, Vol. 5, No. 10, pp. 13-27.
Roll, M. (2004) *Strategische Frühaufklärung : Vorbereitung auf eine ungewisse Zukunft am Beispiel des Luftverkehrs*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl.
Rauscher, L.-H. (2004) Strategische Frühaufklärung : neuer Vorschlag zur finanziellen Bewertung, Lohmar ; Köln: Eul.

[5] Dürr, H.-P., et al. (2004) *Werkstattbericht Nr. 64: Zukunftsforschung im Spannungsfeld von Visionen und Alltagshandeln*, Berlin: IZT.
Kreibich, R. (2006) *Arbeitsbericht 23: Zukunftsforschung*, in *Zukunftsforschung* Berlin: Institut für Zukunftsstudien und Technologiebewertung.
Burmeister, K., et al. (2002) *Zukunftsforschung und Unternehmen - Praxis, Methoden, Perspektiven*, Essen: Druck- und Verlagskooperative stattwerk e. G.
Porter, A.L., et al. (2004) Technology futures analysis: Toward integration of the field and new methods

works[6] by Gaurab Bhardwaj, who puts as base of his concept and his method of *anticipatory entrepreneurship* the idea that *" markets can be anticipated by discovering (s.n.) and meeting latent needs rather than needs that are expressed and known. Anticipatory entrepreneurship deals with operating in the region that precedes the point of origin of the familiar industry life cycle curve. It is about creating the curve's origin and setting its growth trajectory".*

Even the expressed needs are difficult to be formalized in a demarche, not to speak about the latent ones, which in order to structurally be researched should firstly be brought into light through open communication, therefore, appealing to an inevitable phenomenological component. The discovery in mind that „a certain (even vaguely defined) latent need might exist" is a purely phenomenological knowledge fact.

For the field of the orthodox economic sciences, on which the excess of formalization seems to have become a blocking factor if not a noxious one[7], it is difficult to admit that market is an essentially phenomenological entity. In this way, the economic foresights are often overbalanced by events of phenomenological origin. Riots, fashion, attempts, panics etc., may unbalance any prognosis or previous allotment. As much as we would formalize, we will be able to describe at most the anticipatory behavior systems generated by needs that have already been structured and not by behaviors generated by needs which are still latent.

Besides, the definition of the concept of anticipatory system itself deals with formal difficulties. Robert Rosen, in the famous book „Anticipatory Systems"[8] tentatively defined the concept of an anticipatory system*: "a system containing a predictive model of itself and/or of its environment, which allows it to state at an instant in accord with the model's predictions pertaining to a later instant."*

Such definition of an operational value does not give us any chance to explain „how come that the anticipatory systems have appeared" in a determinist manner. It only makes us admit their existence, although we have always known it by the fact that we know that we are anticipatory itself, because we anticipate and we know that we know it. Where do we know it from? From our own experience which, as Mihai Draganescu affirms as well in his work (e.g. Ortophisics) is profoundly a phenomenological one. Admitting that in reality also final causes take part in the action and that it cannot be explained without considering them as being fundamental is actually difficult only for the ultra-positivist academic world. As Dubois[9] also remarks, *"Robert Rosen considers that anticipatory systems are related to the final causation of Aristotle. A future cause could produce an effect at the present time. Then the causality principle seems reversed. Robert Rosen relates some anticipatory systems to feed-forward loops".*

Entrepreneurs however do not have these kinds of ultra-positivist prejudices, they also base on intuition in a great deal. They know that the others make use of feed-forward loops so

[6] Bhardwaj, Gaurab, John C. Camillus, and David A. Hounshell (2005). "The Search Process and Dimensions of Long-Term Growth". Ch. in ***Innovating Strategy Process***, eds., Steve W. Floyd, Johan Roos, Claus Jacobs, and Franz W. Kellermanns, pp.213-226. Blackwell Publishing, Oxford, UK

[7] ...as many times has even vehemently observed Georgescu Roegen, proposing the exceeding of the arithmomorphic obsession by accepting the dialectical penumbra, natural situation in the economic sciences

[8] Rosen R., 1985: Anticipatory Systems. Pergamon Press, New York

[9] Dubois M., 1999: Computing Anticipatory Systems, CASYS, Vol. III, No.1, pp 67-102

they act in an intentional, anticipative, proactive manner, exactly for building the future – they make (or at least try to, even with risks) an exercise of programming the future, harboring anticipatory behaviors (based on feed-forward) of the others. Entrepreneurs make the economy, the economists only try to MAP out how to make it less risky, choosing the financeable companies and who is trustworthy enough to make them by the decisions of investments and by the right of monetary emission of the banks.

To put it in a nutshell, the problem is not the fact that we need an extra-player in order to assure us that the entrepreneurial process does not introduce unacceptable risks in the social-eco-ecological environment through its pioneering, but the one that the player is too likely to only see the monetary risks, reducing everything to them.

As a matter of fact, we should talk about at least three players in the reality of the possibilities of accomplishment, to decide as motivated as possible whether the offer of an implant of a niche of a new market is acceptable, having in view the complex connection: risk/chances/promises. Those three players would be: *the initiators, the consumers and the investors, each of them with their knowledge of allocating the resources and with their specific methods of pursuing the way from intuitive/phenomenological to deterministic/structural*, so that only the final vote should contain an as reduced as possible phenomenological shadow – the decision should be made in the most responsible way and with the essential contribution of conscience.

If on a market is implanted a new industry which is preexistent on international level, the implant will cause co-adaptation perturbations. In emergent regions, where massive extra-regional investments take place and where important shares of the industries from the developed countries migrate, these kinds of perturbations may be major. For example, the labor market may suffer important structural modifications. Technically, a new sector appears and, as a result, the economic structure as a whole is changed.

At the same time (having in view the fact that an architecture means structure and form), the entire architecture of the market will change and this will induce variations of the constraints, previously established, practiced by the market on the social system. All the other subsystems will locally be adapted. The entire process will evolve, during the transition, at local levels. The former objective of performance of the entire system will significantly be discarded by the new architecture, transitional, in evolution one.

Shaping the future

a. The issue of shaping the future - an issue of architectonic creation

In the conceptual language developed in the theoretic research phase, any strategies propose a change of life situation at social level, using a way to solve …of a latent benefit. In detail, a strategy propose the acceptance of a passage from the actual life situation to future life situation, as a solution to be adopted at the level of social behavior, clamed as being necessary to the creation of a latent benefit (satisfaction of a need / desire non satisfied) by indicating a way to be solved at the behavior level – an action plan.

b. The process of shaping the future

How do we make the change of the vision?

From what is presented above, we deduce that one of the critical element to do - in order to attain the desideratum for sieving the stakeholders, and, why not, to ally them - is the

promotion and acceptance of change at the societal level. This is a performance requirement for the "reception of a strategy", that most of the specialists claim it. But how is possible to succeed? The strategic leaders can control the process of promotion, but not the process of acceptance.

In order to maximize the chance of acceptance, it is needed the passage from the vision of desirable future to the vision of acceptable future, and from the vision of possible future to the one of feasible future.

Conclusions

To have a well shaped description of the future means to talk about a shaped world, as though this world is concrete, and not about the future characterized by the terms of strategic calculus.

This presume an effort of narrative scenario making, which is to be done to go from technical terms, cold and dry, to "live" histories – stories – drama of that world. It must be reminded that always the germs of the future are in the present.

We distinguish the following situations for shaping the future world from the actual world:

- case of emergent shaping – is profiled on the current trends which escape the strategic will, "as like these trends have their own will";
- case of shaping the future by the "others strategies";
- case of shaping the future by "own strategies".

As well, let us see that the shaped world is not unique. A well shaped description should compare worlds that "shape themselves", so that to be choose "that desired world". Only with such a description the change leaders could launch the strategic proposal to the public (in this moment this is "their own strategy" which is to be transformed in a common one, in order to increase the chances of strategic success by countering the trends of the system to "break" into a number of subsystems with divergent and/or contradictory objectives against the strategic objective.

On the basis of this well shaped description of the desired world it is possible to pass to the shaped description of the expected changes during the process, in the same way of narrative scenario making which is to be done to pass from technical terms, cold and dry to "live" histories – stories – drama.

The last step is to shape the bet by shifting from the desirable vision to advantageous vision:

- description of the strategic offer in terms of advantages;
- individualized in terms of strategic advantages of the offer, for the changes of the actual situation accordingly to each different category of public;
- understanding the specific bets of each participant regarding the change;
- of their transaction formula, so that;
- the advantage of their summing to be possible to constitute, after democratic consultation and negotiation, into a common bet.

What distinguishes the process of shaping the future from a classic process of strategic elaboration is the sub-process of scenario making involved in the requirement of the Shaped

Future, i.e. the process of transposition of the strategic action plan into a narrative product about the story of "adventure" to live, going through the route from the actual world (non advantageous) to the new world, advantageous for all.

These imply the inclusion of creators of narrations into the group of strategic design and, of course, it is desirable that they have the artistic abilities needed to give a better result.

The main conclusion of this research, seen through the prism of:

- including the subgroup „Scenario" in the frame of the group for strategic design,
- adoption of the concept of shaping the future, and
- organizing the activity of this group according to an architecture of minimal thematic processor,

is the following:

Adopting the concept of shaping the future and of the architecture of minimal thematic processor by the groups of strategic design:

1) is possible,

2) is useful and fertile – through the component of action-research based on a phenomenological approach - and so permitting the increase of the capacity for anticipation and for shaping / specifying future realities.

References

1. Anderson, J., Technology foresight for competitive advantage, Long Range Planning, Vol. 30, No. 5, 1997

2. Bhardwaj, Gaurab, John C. Camillus, and David A. Hounshell (2005). "The Search Process and Dimensions of Long-Term Growth". Ch. in *Innovating Strategy Process*, eds., Steve W. Floyd, Johan Roos, Claus Jacobs, and Franz W. Kellermanns, Blackwell Publishing, Oxford, UK

3. Cuhls, K., From forecasting to foresight processes - New participative foresight activities in Germany, Journal of Forecasting, Vol. 22, No. 2-3, 2003

4. Drăgănescu, M, Introduction to the Structural-phenomenological Philosophy. The Orthophysical Paradigm, Ardealul Publishing, Targu Mures, Philosophy Library, 2001, * e-book, MSReader format, ISBN 973-8300-00-2.

5. Dubois M., 1999: Computing Anticipatory Systems, CASYS, Vol. III, No.1

6. Dürr, H.-P., et al. (2004) *Werkstattbericht Nr. 64: Zukunftsforschung im Spannungsfeld von Visionen und Alltagshandeln*, Berlin: IZT.

7. Gaurab, B., Chowdhry, V., "The Method of Anticipatory Entrepreneurship", Frontiers of Entrepreneurship Research, 2005

8. Gaurab, B., Camillus, J. C., Hounshell, D. A., "The Search Process and Dimensions of Long-Term Growth". Ch. in Innovating Strategy Process, eds., Steve W. Floyd, Johan Roos, Claus Jacobs, and Franz W. Kellermanns, Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2005

9. Kreibich, R. (2006) *Arbeitsbericht 23: Zukunftsforschung*, in *Zukunftsforschung* Berlin: Institut für Zukunftsstudien und Technologiebewertung.

10. Porter, A.L., et al., Technology futures analysis: Toward integration of the field and new methods, 2004

11. Rauscher, L.-H. , Strategische Frühaufklärung : neuer Vorschlag zur finanziellen Bewertung, Lohmar ; Köln: Eul., 2004

12. Rosen R., 1985: Anticipatory Systems. Pergamon Press, New York

13. Slaughter, R.A., Developing and Applying Strategic Foresight, ABN Report, Vol. 5, No. 10, 1997

14. Tsoukas, H. and J. Shepherd, Coping with the future: developing organizational foresightfulness - Introduction, Futures, Vol. 36, No. 2, 2004.

ADRIAN MANIU – POETA ARTIFEX

Mina-Maria RUSU
"Apollonia" University of Iaşi

Abstract: In Manius's poetry, the profane is converted into sacred, through a process that is inverted in comparison to the other poets of the epoch. The poet accomplishes a "resemantization of the patterns" based on magic and superstitions, which he finds in the celestial model and the mystery of the depths. His sight does not ascend towards the heavens but descends into the ground, seeking the sacred. The symbolic titles sustain Adrian Maniu's image of the worlds.

Keywords: sacred, profane, resemantization of the patterns, mystery, depths.

Fascinaţia icoanelor bizantine

Iniţial credincios principiului **ut pictura poesis**, Maniu trăieşte o experienţă simbolistă trecătoare, alăturându-se apoi **Gândirii,** fără să alunece în extremismul ideologic, ci preluând doar din programul revistei, orientarea către universul rural; de fapt, la această revistă, el îşi descoperă atracţia organică, înnăscută, specifică oricărui poet ardelean, faţă de sat. Nu slujeşte însă ca un militant idealurile rurale, precum înaintaşii săi, Coşbuc şi Goga. Mai curând un aer de *pictor refulat*[1] domină imaginile, picturalul biruind într-o aventură cromatică simbolică pentru peisajul sentimental declanşat în manieră proustiană, de amintire. Într-un fel, Maniu se apropie de Pillat, dar culorile paletei sale sunt tari, contrastante, lăsând impresia uleiurilor grele iar nu de acuarelă transparentă. În poezia lui, cel ce conturează liniile este chiar poetul şi tocmai de aceea, mai nimic diafan şi misterios nu încântă cititorul, limitat astfel în actul interpretării mesajului. În general opera sa propune soluţii aproape inflexibile. Modern în limbajul care este o adevărată *provocare*[2], Maniu se dovedeşte un tehnician al versului, cultivând cu precădere funcţia estetică a cuvântului. Stilizând în manieră plastică, nu face decât să limiteze deschiderea metaforelor, prin estomparea exploziilor sentimentale. Se pare că iconografia bizantină l-a cucerit, aşa încât alături de reprezentările concretului imediat, apar vizualizate sentimente, latura sacră a lumi, considerată astfel, nu atât prin efectele cuceritoare asupra fiinţei, cât mai ales prin bogăţia de semne ascunse, misterioase, cu implicaţii adânci asupra conştiinţei. Este o exaltare a conştientului prin activarea subconştientului. În esenţă, însă, aluziile sunt temperate de plasticitatea imaginii, de gravura în sine în manieră de atelier de pictură.In acest sens, Călinescu va observa că *poezia lui Adrian Maniu (...) exaltă un puternic miros de vopsele.*[3] Deseori incantatoriu, limbajul, său

[1] *Cf.* G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Editura Minerva, Bucureşti, 1980*
[2] Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române, ed. a II-a revăzută şi adăugită, Editura Institutul European, Iaşi, 1997,* p. 223
[3] G. Călinescu, *op.cit.*, p. 841

poetic creează impresia de *infantilism,*[4] care ascunde însă un suflet aplecat discret *spre pământul tutelar, spre ritmul popular, spre basmul românesc, spre tradiţie*.[5]

Arhetipuri decorative

Fără a renunţa total la tehnicile simboliste, ca unul dintre întemeietorii **Gândirii** poetul cultivă rafinamentul modernităţii, infuzat structurilor tradiţionaliste. Volumul **Lângă pământ** (1924) dezvoltă temele cultivate de curentul promovat de amintita revistă, punând însă accentul pe tonurile sumbre, evocatoare ale unei stări sufleteşti alterate de contextul social al epocii. În creaţia sa, ca la mai toţi poeţii de la ***Gândirea***, pastelul este *expresia contextualizată a ideii religioase, prin localizare geografică, sau prin perspectivă sofianică, dar ecoul sentimentului e vocea amintirii.*[6] Dacă Pillat propune un sat ce rivalizează ca fizionomie cu imaginea raiului, acelaşi spaţiu terestru apare la Maniu copleşit de **târziul** ca **durată** şi **pustiul** ca **stare**, amintind, într-un fel de **spleenul** simboliştilor. **Vidul** şi **solitudinea** deprimantă convertesc peisajul interior în imagini de pastel monoton şi gri. Poate că mai curând găsim accente bacoviene decât unele idilice şi luminoase. Între icoana radioasă şi senină şi răbufnirile magicului şi ale superstiţiei, poetul le alege pe acestea din urmă. Domină vraja, misterul, forţele malefice dănţuind ca *focuri blestemate ce scot limba peste comori*, iar amintirea îi dezvăluie un peisaj aproape apocaliptic: *Scobor în amintire ca într-un vechi mormânt,/ Vremelnicia-n toate pieire-şi întrupează,/Nu mai găsesc nici viaţă, nici morţii nu mai sunt.* **(*Dragoste şi aici*)** Să fie acelaşi pillatian ubi sunt? Nuanţele terne zugrăvesc imaginea bisericii, opusul celei *albe* a lui Pillat. În viziunea lui Maniu, acest spaţiu sacru este: *Lăcaş de rugăciune, corabie în ceaţă,/ subt luna-nchisă-n cearcăn bătut pe infinit./ Alături de ruină, un măr bătrân, chircit,/ Întinde vine negre, lipsite de verdeaţă.// O pasăre din neguri cânta, părea că spune/ Prin întuneric jalea, scânteie de cleştar./ Deodată căzu rouă de stele în altar(s.n.)/ Şi a fost ruptă umbra sub bolta de cărbune.// Dar sus de tot în turlă, un clopot de aramă,/ Smucit de-un preot negru, se vaietă întruna;/ În ceruri mohorâte s-a îngropat greu luna,/ Iar giulgiul ei din urmă pe cruce se destramă*. (***Biserica neagră***)

Ca arhetip al tradiţiei, *lăcaşul sfânt* are, în viziunea lui Maniu, reminiscenţe demonice; *preotul negru, vaietul* clopotului, *cerurile mohorâte* sunt argumente în acest sens. Aşadar, în poezia lui, sacrul se manifestă în manieră inversă celui pillatian; dacă la poetul ***Floricăi*** latura sublimă -***fascinans*** şi ***augustus*** - devine măsură unică a sentimentului în discuţie, în versurile citate domină ***tremedum***, cu sensul de ***înfricoşător***, ***înspăimântător***. Se pare că la Maniu, activarea excesivă a acestei componente este determinată de o aplecare spre magic şi superstiţios. Atmosfera e consonantă cu aceea din proza fantastică voiculesciană. Cu adevărat, în poezia sa, *privitivismul amestecă, ascultând de o cuceritoare logică infantilă, fabulosul cu observaţia crudă, realismul cu observaţia crudă, realistă, ceremoniosul cu familiarul, arhaicul cu modernul*.[7] Într-un fel, configuraţia sacrului la Maniu se raportează mai curând la era precreştină, dintr-un ***illo tempore*** al credinţelor şi practicilor arhaice, primitive, menite a îmbuna o forţă supraumană, cu porniri distrugătoare. Studiindu-i poezia,

---

[4] *ibidem*

[5] E. Lovinescu, *Istoria literaturii (Evoluţia poeziei lirice),* p. 358

[6] Mircea A. Diaconu, *Poezia de la Gândirea,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, *1997*, p.122

[7] Ov. S. Crohmalniceanu*, Literatura română şi expresionismul*, ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, *1978*, p.143

Pompiliu Constantinescu va conchide că *este a unui liric de notaţie graţioasă, în care un primitivism naiv se aliază cu un rafinament discret*.[8]

Judecând astfel lucrurile, opera apare mai curând ca un produs al revigorării viziunii folclorice asupra sacrului, cu obârşia în *cărţile religioase apocrife, atât de larg răspândite la noi sub privirea îngăduitoare a slavonismului creştin*[9]; dualismul acesta păstrat în în cele două forţe complementare, *Fârtatul* şi *Nefârtatul*,[10] se regăseşte în opera lui Maniu. În magie, *imaginea joacă un rol decisiv, originalul şi copia aflându-se într-un raport de determinare reciprocă*[11]; la poetul ardelean, se poate vorbi despre o **magie iconică**, prin care imaginea creată transmite influenţe magice. Icoanele lui sunt exteriorizări ale unor stări sufleteşti tulburi; chiar şi într-un ***Psalm,*** atmosfera iniţial bucolică a spaţiului diafanizat de prezenţa unui înger se închide într-o tristeţe care anulează bucuria anterioară: *Si-acolo îngerul o să învie pom şi stâncă/ Si numai sufletul o să rămâie-n moarte."* **(*Psalm*)**

Un alt arhetip decorativ este *grădina* care nu are aerul patriarhal şi intim al parcurilor pillatiene, ci mai curând spasmele lui Bacovia în faţa unui spaţiu răvăşit. *Iarba năpârlită*, stejari înnegriţi de vreme, vişinii uscaţi, norii *palizi ca ceara*, *cenuşe de amurg*, *grădina veche* şi, paradoxal, *un înger negru* care îşi paşte calul murg *într-o putredă lumină* copleşitoare, iată câteva frânturi din mozaicul unei icoane. Atmosferă deprimantă, intens provocatoare la depăşirea pastelului ca formă şi la imersiunea în simboluri. Pictura îşi continuă mesajul în ***Turma***; acelaşi glas deprimant de clopot anunţă metamorfoza apocaliptică: *Covorul florilor s-a schimbat în drum de piatră.*

Hieratism bizantin

Prin volumul ***Lângă pământ***, poetul propune un gen aparte de tradiţionalism modern, care reevaluează elementul folcloric, a cărui substanţă o valorifică prin adâncirea laturii magico-rituale. Este ştiut faptul că folclorul oferă imaginea personalităţii poporului, a configuraţiei sale morale şi etice, a religiozităţii, a modului original de integrare în cosmos. Să amintim că problema a fost tratată şi teoretic de cei de la ***Gândirea***; e suficient a invoca studiul lui Pillat din 1923, purtând un titlu sugestiv: ***Aportul folclorului în poezia nouă, românească.*** Studiată din această perspectivă, opera lui Maniu practică imersiunea în arhaic, sondând abisurile conştiinţei umane aşa cum se prefigurează în manifestările artistice din cultura populară.Spre deosebire de contemporanii săi el cultivă deopotrivă pastelul ori balada, cărora le dă o nouă configuraţie, meditativă, conciliind spiritul iconoclast cu tradiţia.Textele sale emană acea naivitate definitorie pentru pictura pe sticlă, evocând primitivismul, în raport de complementaritate cu rafinamamentul şi graţia modernă. Despre aspectul acesta al operei sale, Ov. S.Crohmălniceanu va nota că *nu orice stilizare e dictată de un ochi care caută mereu planul transcendent*[12], deoarece însuşi spiritul poetului a fost refractar la dogmă. Iniţial, toate imaginile sale sunt lipsite de nota gravă, preferând parodicul şi ludicul. Chiar ***Salomeea*** debutului său cuprinde *o poezie întreruptă de câte o pufnitură de râs*, după aprecierea lui

[8] Pompiliu Constantinescu, *Poeţi români moderni,*Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p.165
[9] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, Editura Saeculum, I.O., Bucureşti, 1995, p.22
[10] *Cf.* Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Editura Academiei, Bucureşti, *1978*
[11] Alfred Bertholet, *Dicţionarul religiilor*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 1995, p.262
[12] Ov. S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p.94

Vladimir Streinu;[13] de la această etapă şi până la apariţia volumului care l-a consacrat, ***Lângă pământ***, atitudinea se estompează. Legătura sa cu pământul produce sacralizarea peisajului, până când în chenarul românesc, apar, ca şi la Pillat sau Voiculescu, figuri de sfinţi, Precista cu Pruncul, alături de călugări - chipuri lumeşti, intermediarele dintre pământ şi cer. Treptat, ortodoxismul său original, de sorginte păgână iese la lumină. Are loc o convertire a poetului; spiritul iconoclast păleşte în favoarea preocupării pentru ascensiunea în spaţii celeste şi pentru tragismul ontologic.

Cu ***Drumul spre stele***, poetul alege sensul vertical al privirii, cerul fiind o icoană ascunsă între stele; chiar ***Rugăciunea*** este un *pro domo* al volumului şi are accente psaltice. Se pare că problemele existenţiale îşi adjudecă dreptul la un loc privilegiat în opera sa: *Înfloreşte, Domne, sufletul meu,/ Cum înfloresc salcâmii şi mălinii,/ Înapoiază-mi credinţa iar,/ Cum întorci zborul păsărilor călătoare.* Un ***Cântec de jale*** îi trădează neliniştile; dialogul cu sufletul eşuează într-un monolog al deznădejdii, iar lipsa răspunsului lasă loc unui imaginar spaţiu extramundan, sacru printr-un *mystherium tremendum* irevocabil: *Biet suflet, unde mai rătăceşti?/ E altă lume în flori şi-n stele?/ Sau în vecii, fără gând putrezeşti./ E altă viaţa fără de moarte*? (***Cântec de jale***) Prin complementaritatea cosmicului cu teluricul (***flori*** şi ***stele***) se produce o dezmărginire spaţio-temporală ignorată însă de ***suflet*** capabil, prin imaterialitatea lui, a transcende sigur finitul temporal. ***Veciile*** - simbolică definire a duratei eterne - par însă a-l refuza; inserţia sufletului în infinit ar fi o grefă respinsă, care lasă loc îndoielilor şi amplifică tragicul existenţial omenesc.

În faţa icoanei, poetul cu ochii spre înalt, cere divinităţii un semn; poezia este o caldă confesiune: *Mărire ţie, blândă şi-nţeleaptă,/ Cu părul râu de soare mătăsos/ Cu ochii de senină străvezire,/ Cum numai cerul primăverii poate fi;/ Şi mâini în care alintară sărutarea/ Caută cuib al mângâierii reci ...* (***Pentru suflet***) Întors pe pământ, sufletul îşi găseşte steaua, una proprie condiţiei umane, o *stea de iarnă* ataşată teluricului ca element decorativ şi simbolic totodată. Deşi pare doar o prelucrare a colindului cu steaua de Crăciun, poezia are sensuri mult mai adânci. Aparentul aer descriptiv deschide calea unei meditaţii, în care cele două categorii religioase, ***sacrul*** şi ***profanul*** îşi dispută întâietatea. *Steaua de hârtie* nu este doar simbolul pe care copiii îl poartă în zilele Crăciunului, ci exprimă o atitudine a omului faţă de propriul destin, prin abandonarea gândului că ar putea exista şi alte spaţii, transumane, coordonate de principii străine finitului şi morţii.

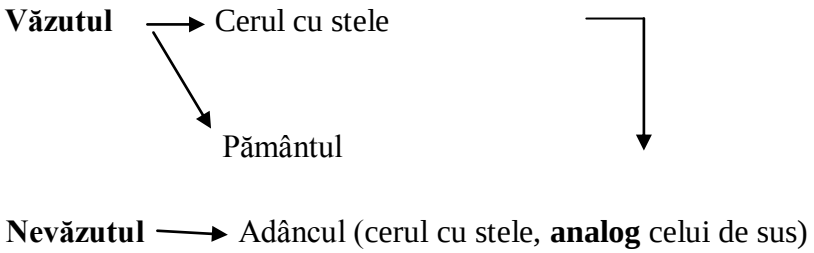
Reîntoarcerea pe pământ din avântul unui zbor prea îndrăneţ are sensul descoperirii ***sacrului camuflat în profan***. De aceea, ascensiunea îşi schimbă sensul, prin inversarea planurilor; pământul devine un cer care atrage *stele căzătoare*, născătoare de *lumină vie*. Este un refuz al evadării într-un sacru ale cărui repere sunt doar imaginare şi o întoarcere totală spre profan. Se produce o schimbare de planuri; ***ceea ce a fost sus*** îşi proiectează elementele în ***ceea ce a fost jos***, printr-un transfer de prerogative. *Steaua de hârtie* capătă atributele stelei de pe cer. O transcendere pare a se produce şi o nouă icoană primitivă învie imaginea arhetipală a mamei - sfîntă femeie, pentru miraculoasa putere de a zămisli viaţa, asemeni lui Dumnezeu. Fireşte că şi acest mister ţine de sacru, căci *Uite Precista cu sânul mic/ Alăptând puiul dumnezeiesc/ Vitele spre iesle aburesc/ Şi regii Răsăritului nu mai zic nimic/ Aduc aur*

[13] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* E.P.L., Bucureşti, 1967, p.54

celui ce nu vrea bogăţii,/ Aduc tămâie celui ce e floare./ Cine primeşte steaua strălucitoare,/ Steaua sfântă - steaua de hârtie." **(*Stea de iarnă*)**

Prin colind, evadarea în lumea astrală *integrează omul ca microcosmos în macrocosmos*[14] şi, ca urmare, stelele sunt semnele *scrierii secrete a zeilor* pe care, prin trăirea destinului, omul o poate descifra. Autorul continuă demonstraţia: *În stea e toată povestea lumii zugrăvit/ aşa cum a fost şi-o să mai fie/ poveste în veci neîncepută şi nesfârşită.* (***Steaua de iarnă***) Astfel se operează o *resemantizare a tiparelor,* convertind profanul în sacru, într-un mers invers decât la ceilalţi poeţi ai vremii. Privirea lui nu se înalţă spre cer a căutare, a nădejde, dar ici a iscodire, ci se înfige în pământ, de unde scoate la modelul celest răsfrânt în misterul adâncurilor.Aici e locul de obârşie a magicului şi a superstiţiosului, confirmat de titluri simbolice: ***Crucile fântânilor***, ***Vrajă de noapte*** sau ***Mănăstirea din adânc***. La Maniu, sacrul se află în permanentă luptă cu diabolicul.

Apreciindu-i originalitatea concepţiei, criticul literar Constantin Ciopraga e de părere că *Maniu se complace în terestru; uneori iscodind, el ascultă adâncurile*.[15] Cerul său e ascuns în pământ, e o comoară de stele păzită de forţe malefice pe care doar cuvântul magic le biruie. Drumul spre sacru leagă lumea văzută, a stelelor de pe cer şi a pământului cu aceea nevăzută, a adâncurilor. Din acest motiv, pastelul ascunde mai totdeauna intrarea într-un univers al misterelor sacre. O posibilă schemă a acestui fenomen specific lui Maniu ar fi:



Dragostea şi moartea - ipostaze ale sacrului şi profanului

Două feţe ale abisului sentimental îşi dispută locul în sfera sacrului, însoţite de accente elegiace, cu un fir melodic de rezonanţă psaltică. De altfel chiar în titlurile din volumul ***Cântece de dragoste şi moarte*** substantivul cântec revine, întreţinând monotonia melodică, un gen de armonie sumbră, martoră a unor stări sufleteşti tulburi, în care accentele luminoase devin difuze, făcând loc tenebrelor. Devenită interogativă, poezia este o confesiune a sufletului bântuit de doruri: *Sufletul meu intră ca nufăru-n ape/Tot mai adânc, în el adâncit…/ Totu-i departe, totu-i aproape,/ Totu-i sfârşit…***(*Alt cântec*)** O atmosferă bacoviană de prăbuşire în singurătate, se instalează în noul volum: *Sunt singur, bat cu pumnul în pământ/De ce - ai tăcut? Mai singur - singur sunt…* Tonul elegiac mărturiseşte o exacerbată conştiinţă a tragicului; ieşirea din impasul existenţial nu se produce însă, fiind anulată de prezenţa unui înger, măsură a eternului, impropriu fiinţei umane. Plutirea lui diafană nu cheamă lumea profană în sferele sacrului, ci îi întăreşte convingerea imposibilităţii transcenderii acestora:*Toată priveliştea îşi trăgea sufletul în murdărie,/ numai tu, îngere, pluteai fără atingere,/ deasupra păcătoaselor traiuri, lipsite de vis.(s.n.)***(Seară de aur)***

[14] Constantin Ciopraga, *Amfiteatru cu poeti*, Editura Junimea, Iaşi, 1995, p.233
[15] *ibidem*, p.234

Aşadar, prezenţa angelică nu este un simplu element decorativ, ca în voiculescienele ***Poeme cu îngeri***, ci are valoare de ipostază a divinităţii, elementul care fixează distanţa dintre sacru şi profan. În contextul creat de Maniu, *îngerul ar putea fi asimilat sufletului, ca un alter–ego al poetului,*[16] ca o ipostază a omului eliberat spiritual de condiţia-i profană, prin înălţarea la ceruri. Însăși plutirea e semnul oscilării între ***pământesc*** şi ***celest***, între ***profan*** şi ***sacru.*** Se pare că aici, concepţia lui Maniu se schimbă, faţă de volumele anterioare. Dragostea şi moartea sunt elemente imateriale, capabile să transgreseze hotarele sacrului şi, ca urmare, după explorarea cerului cu stele din adâncuri, se produce o evaziune în ilimitat, prin imersiunea în ***cerul - cer***, expresie a sacrului însuşi. ***Moartea*** nu mai are valoarea unui eveniment tragic, ci înseamnă nemurire; creştinismul o consideră etapă indispensabilă a învierii exemplare, fiind din punct de vedere moral, *imperativul desăvârşirii*[17]. Din aceste motive, deseori în poezia lui Maniu apar enunţuri aforistice adevărate poeme într-un vers, pe tema existenţei tragice a fiinţei umane: *Viaţa asta trece ca o zi; Viaţa asta cade ca un zbor; Viaţa asta piere ca un foc.* În replică, alte astfel de structuri definesc moartea: *Moartea pretutindeni înviază.* Chiar căderea pe front devine o schimbare de stare, de la profan la sacru, prin transformarea trupului în plantă; în ***Târziu de tot*** - scriere mai curând narativă - simbolurile activează acordurile bocetului stins, căci jertfa înseamnă a dobândi nemurirea: *Marie, nu-ţi mai căuta băiatul,/ Fiul tău a murit pentru noi toţi(….)/ Inima i-a tăiat-o plugul în două,/ Iar din buzele care ţi-au supt pieptul uscat,/ S-a făcut praf de cizme călcat.* **(*Târziu de tot*)**

Originală ca viziune, dar şi ca tehnică poetică, opera lui Adrian Maniu este *de expresie modernă, prin care tradiţia s-a exprimat la un nivel de artă neatins de nici unul dintre exponenţii tradiţionalismului programatic*.[18]

Bibliografie:

Bertholet, Alfred, *Dictionarul religiilor*, Editura Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 1995

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în present,* Editura Minerva, Bucureşti, 1980

Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române,* ed. a II-a revăzută şi adăugită, Editura Institutul European, Iaşi, 1997

Constantinescu, Pompiliu, *Poeţi români moderni,* Editura Minerva, Bucureşti, 1973

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română şi expresionismul*, ed. a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Diaconu, Mircea A., *Poezia de la Gândirea,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997

Lovinescu, E., *Istoria literaturii (Evolutia poeziei lirice),* Editura Minerva, Bucureşti, 1981

Micu, D., *Gândirea şi gândirismul, Editura Minerva, Bucureşti, 1975*

Papadima, Ovidiu**,** *O viziune românească a lumii*, Editura Saeculum, I.O., Bucureşti, 1995

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, E.P.L., Bucureşti, 1967

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Editura Academiei, Bucureşti, *1978*

[16] *Cf.* Alfred Bertholet, *Dicţionarul religiilor*, p.229

[17] *ibidem*, p.303

[18] D. Micu, *Gândirea şi gândirismul, Editura Minerva, Bucureşti, 1975*, p.456

GEO DUMITRESCU - INTERROGATION AND SARCASM

Iulian BOLDEA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Geo Dumitrescu's books reconstruct the journey of an author that influenced to an extremely great extent the Romanian lyricism after the Second World War in its deepest structures and manifestations. In this way, we can see that Geo Dumitrescu's poetic approach has its starting point in an attitude of revolt, of inadhesion to a counterfeit, unnatural reality; a poet with an undeniable "penchant" for the real, Geo Dumitrescu assumes the prerogatives of sarcasm and irony out of an acute sense of inadequacy of literary expression to the data of the concrete. Acutely feeling the poetic word as an alienated and alienating way of communicating, improper to an authentic aesthetic dialogue, the author uses a "democratization" of poetic language, restricting the scale of consecrated vocables and relativizing the amplitude of themes with a consolidated, but otherwise constraining prestige.

Keywords: poetry, interrogation, sarcasm, irony, anti-literature.

Geo Dumitrescu's poetic destiny was rightly assumed by literary criticism in terms of rebelliousness and protest - implicitly and explicitly - against weaknesses of the real but also against the ways of representing these realities lyrically. Joining a tradition of Romanian "anti-literature"the poetry of Geo Dumitrescu was placed by Gheorghe Grigurcu, for example, under the sign of "popular avant-garde" (a syntagm created on the model of "folk Surrealism," applied to Jacques Prévert): "we are dealing with a 'popularization' of an experience that is consumed in a Mandarin-like 'modernism', a sui-generis purism, which turns the black flag of the anarchists into the black of gala suits, through a bizarre attempt at classicization of the most unleashed nonconformism."

One of the many questions that Geo Dumitrescu's poetry can raise is to what extent the nonconformist and negativist flow of lyrically transcribed interrogations retains ethical and aesthetic reasons and semantic energy nowadays, i.e. more than half a century after their enunciation. Fact is, firstly, that the poetry of Geo Dumitrescu has no "obsolete," no anachronistic air. Beyond "trends and time," his lyricism kept intact its debunking energies and the scale of meanings, the ironic and sarcastic subtext and lexical flavor. The "antibourgeois" revolt, the rebellious disposition, are conjugated with a verse of complete directness and transparency, which assumes anticallophily as a "pre-established" standard of lyrical discourse. For these reasons, the rhetorism of Geo Dumitrescu's verse depends not so much on tonality and attitude, as on the structure of his work, because, even when the lyrical vision seems abstracted, detached or self-reflexive, turned upon itself, it always contains, in fact, a "message" addressed to an addressee (which may be that Baudelairian "hypocrite reader" with whom the poetic self is in constant dialogue). Geo Dumitrescu's books thus

reconstruct the journey of an author that influenced to an extremely important extent Romanian lyricism after the Second World War in its deepest structures and manifestations, as noted, among others, by G. Dimisianu: "among the poets of his generation, Geo Dumitrescu is the one who has the most literary followers, sons, grandchildren and even great-grandchildren, all in a straight line (...). I will not hesitate to mention in this respect Marin Sorescu, himself a cultivator of the common, desolemnized language of unembellished poetic expression, of the humor springing out of the handling of word games, puns etc. but even more appropriate would be to mention Mircea Dinescu (...). Besides these two, we can find Geo Dumitrescu spread, so to speak, throughout the poetry of the generation of the eighties and nineties (grandchildren and great-grandchildren!), a poetry that is, in its turn, devourer of the "everyday", sarcastic, playful, destructuring and destabilizing".

In this way, we can see that Geo Dumitrescu's poetic approach has its starting point in an attitude of revolt, of inadhesion to a counterfeit, unnatural reality; a poet with an undeniable "penchant" for the real, Geo Dumitrescu assumes the prerogatives of sarcasm and irony out of an acute sense of inadequacy of literary expression to the data of the concrete. Acutely feeling the poetic word as an alienated and alienating way of communicating, improper to an authentic aesthetic dialogue, the author uses a "democratization" of poetic language, restricting the scale of consecrated vocables and relativizing the amplitude of themes with a consolidated, but otherwise constraining prestige. Out this need for truth, of this imperious necessity of "credibility" is born the interrogative mood of the poet, the doubtful fascination that gradually creeps into the heart of the poem, the lyric space being permanently configured as a dialogue, an alternation of questions and answers, as in the well-known poem Dar eu spun mereu: "(…) Şi discutam mereu, şi ziceam… şi vorbeam, -/ «dar fiţi atenţi! – spunea domnu-nvăţător -/ trebuie să stăm la o distanţă egală/ de lucruri, de nu şi de da!»/ şi eu ziceam oare, şi tu spuneai însă,/ şi el zicea una-alta, şi vorbele/ se-mbrânceau unele peste altele,/ şi ardeau enorme iluzii şi gânduri mănoase/ iluminând până departe, astfel că/ discuţia părea lâncedă şi fără picioare,/ şi tocmai de aceea apăru, ca un strigăt puternic,/ nevoia mişcării, risipindu-ne/ într-un umblet înfrigurat, în zig-zag/ cu ochii deschişi, cu ochii-n pământ, căutând…/ şi eu spuneam totuşi, şi tu spuneai parcă,/ şi mai căzu un cuvânt tremurat, ori/ un cuvânt de taină, îndoială sau aşa ceva". It is significant, on the other hand, how the methodical, assumed rhetorism of the author (which belongs to both formula and intent) harmonizes with the rebellious attitude that is constitutive of these verses. Reflexive and self-reflexive lyrical consciousness, Geo Dumitrescu relativizes – in well calculated doses of irony, sarcasm and demythologization - emotional and expressive commonplaces of poetry, giving them a new scale and tonality. Denouncing "the bookish slime, the damned stillness of dull words, dulled in meanings", the poet aspires to a "lost Eden" of the original word completely liberated of all successive conventions continually burdening it. With a Heraclitean and agonal poetic structure and agony, for which lyrical discourse means perpetual polemical reaction as well as opposition to any form of "stillness," Geo Dumitrescu articulates his poetic visions in a regime naturalness where phrasing, though apparently entirely freed from rhythmic canons, obeys however a lithe inner rhythm that dictates the flow of utterances. For this reason, the poems of Geo Dumitrescu preserve their open and rigorous

construction and the impeccable architecture of verse does not deny at all the "direct," engaged form of images.

It should be noted however that the attitude of rebellion against aesthetic canons and commonplaces of any kind is not cultivated for its own sake, but presupposes, as a fair corollary, an underlying moral value, exposed through a subtle art of poetic suggestion and persuasion. Antisentimental at a time when sentimentality was manifested in various forms in literature, Geo Dumitrescu disguises his attitudes and inner states under the half-serious, half-buffoon masks of intended commonplace, deliberately declared as such. If, with the lyricism of Geo Dumitrescu "in the hourglass of poetry the sand of prose begins to trickle " (Ioan Buduca), it is not less true that this poetry confesses, next to its fertile appetite for the real, a metaphysical dimension, one that is not explicit, but subsidiary and allusive, manifested in the temptation of the poet to capture in his poems the senses of the world, to lyrically circumscribe the tragic connotations and truths of human condition. The threat of time and of an alienating history, the perception of the fragility of being faced with the gregarious spirit, the overwhelming sense of panic engendered by the monstrous proliferation of matter, are essential moods that reign supreme over the lyricism of Geo Dumitrescu, one of the most important contemporary poets, unforgiving and lucid witness of these times that are reflected - with an ironic and debunking halo – in the rigor and interrogative fascination of his poems. Born of a rebellious reaction and of an inborn discomfort with commonplaces of any kind, the poetry of Geo Dumitrescu has an unmistakable ostentation of cultivation of the trivial, a skepticism of poetic thought and also a certain bacovianism of attitude and style. To idealization, the poet opposes persiflage and to the standstill in patterns, the iconoclastic verve, the ironic and sarcastic instinct, through which he trivializes the forms of too high solemnity of existence, of culture, of the human. Eugen Simion insists on the ironic verve of the poet: "The young poetry around 1940, begins again to communicate under pressure, maybe, from historical events, but also as a result of natural evolution. It continues to harass the indolent reader and to ridicule the inertia of literature, but it does so in an intelligible way, with a wide variety of techniques. Geo Dumitrescu intelligently uses irony. He is an ironist, which here means a sentimentalist, a pathetic person in disguise. His first concern is to deride the sacred objects of traditional poetry. He starts with the very being of the poet, commented in these sacrilegious terms: heart - a "pinhead," brains - "a sacred and concrete machine" thoughts - "a shapeless heap of dirty laundry" etc.. Literature with all its prestigious clichés is next in line: love, death, transcendental life etc., do not enjoy any esteem in the poet's eyes."

The poem Iubire has the aspect and character of a brief lyrical "reportage" in which the author does nothing but record, with minuteness and accuracy of detail, several relevant facts of human condition. The poem begins with a concise comment on death, in brief and poignant notations, where the verve of ideation mingles with symbolical braces („Cineva hotărâse de mult/ că oamenii au voie să moară.../ Moarte frumoasă, nemuritoare, moarte bună,/ moarte obscură, moarte grea, plină/ de înţelesuri şi întoarceri..."). The following sequence of the poem makes room for the notations of the lyrical "reportage," where the poet unnoticeably adds some highly expressive turns of phrase of metaphorical character: "El muri tânăr. Încă tânăr. Era îndrăgostit./ Trupul i-a fost găsit împăcat, fierbinte,/ adormit pe un mare

zâmbet./ Asupra lui s-au găsit/ mai multe bilete de tramvai/ de pe traseul 8 orizontal,/ o scrisoare nescrisă, din care/ s-a putut afla totul,/ un certificat de stare sufletească/ pe numele Clement Ion/ şi o batistă curată, umedă...". The last sequence of the poem has a higher dose of lyricism. One perceives here a wave of compassion, of regret before an untimely broken fate. The feeling of love is delicately transcribed as transfiguration of ordinary existence, as redeeming emotional elevation: "Inima i se oprise, mare,/ după ce izbise zadarnic în gratiile/ pieptului, încercând să scape./ În ochii larg deschişi, lumină,/ în locul vieţii, imaginea Ei,/ albastră,/ căreia o rază de soare/ îi adăuga şuviţe blonde". Demystification and resemantization of a feeling, the poem Iubire shows the range of a major contemporary poet, Geo Dumitrescu. The feeling of love, debunked, subjected to a desecrating reaction, is also transcribed in Madrigal răsturnat, in the volume Nevoia de cercuri. Madrigal is, as well-known, a species of gallant poetry which proposes a compliment addressed to women, implying, generally, expressive ingenuity and sophistication. In Geo Dumitrescu's poetry gallantry is replaced by a sense of skepticism, tenderness is supplanted by a more detached attitude and expressive refinement is substituted with prosaic, direct, genuine diction.

The lyricism of his poetry comes precisely from this sense of abandonment and skepticism, from the apparently uninvolved attitude of self, for whom the "fata de fum" represents a capital of love and beauty that it has appropriated. The girl herself remained after the ravishment sad, ugly, poor: "Ai să te faci urâtă, fată tristă, fată de piatră./ Tot ce mi-ai dăruit sporeşte, urcă-/ piere încet ce ţi-am dat, aşa cum seacă/ bălţile neadânci bătute de vânt./ Mi-ai dat puţin – ţi-am luat tot,/ ochii mei te păstrează întreagă/ şi-n cana de lut a inimii mele/ murmură sângele tău./ Ai să te faci urâtă, fată tristă, fată de fum./ Tot ce era frumos, tot ce era de preţ/ pe piept am luat, pe frunte, comori uriaşe -/ ce-a mai rămas e aproape nimic/ şi mai puţin încă, ce-a mai rămas,/ încet-încet tot mie-mi rămâne,/ căci strâng după tine harnic, avar, bob cu bob,/ ca vrabia în urma sacului rupt". The resonance of erotic feeling, blurred, barely heard in the lines of the poem, is devoid of any mystery, deprived of the sound of the ineffable, recorded in a playful-debunking key. Referring to the specificity Geo Dumitrescu's poetry, Petru Poantă notices that "in his case this antipurist resurrection has the most literary aspect. Almost cynically, he compromises all commonplaces of a lyricism generally considered 'beautiful', he methodically destroys the very ineffable of poetry, its grace, its imponderables, and its privacy. The imaginary is removed and compromised by a permanent confrontation with reality. A cold irony undermines metaphors about to form, language is no longer selective, therefore not 'poetic;' it incorporates words from extremely diverse areas, with unusual associations, manhandling the bourgeois sense of a 'beautiful' work. The poems are full of cheap comparisons, located in a peripheral, violently trivial, often grotesque world. An absolute denial of mystery is encountered in such a universe that seems to have lost the idea of 'literature.'"

The poet, recognizing himself in the image of a "thief" of feminine beauty and grace, is the one that stripped the female being of its very secrets, of its unalterable beauty, of the "shining powder" of the beloved creature. The treasures of the girl have remained embedded in the soul of the lover, and his increasing his emotional dowry: "Ai rămas puţină, fată tristă, creangă desfrunzită./ Ca un tâlhar sălbatic te-am prădat;/ te-am jefuit de taine, de idoli,/ de flori şi de lacrimi,/ iar fluturele tău viu, luminos şi năstruşnic,/ ţi l-am furat, dezgropându-l din

inima ta/ şi lăsându-te stinsă, deşartă,/ ca o veştedă crisalidă pustie.// Ai să te faci urâtă, fată tristă, fată amară,/ ca o grădină bătută de grindină./ Lacom, înfrigurat, te-am spălat în apele mele,/ te-am ales strecurându-te ca pe un nisip aurifer -/ nimic n-a mai scăpat printre degete:/ toată pulberea ta strălucitoare/ e-n mine.// Chiar umbra ta, să n-o cauţi zadarnic,/ ţi-am oprit-o pe zid, la plecare,/ atunci când inima mea explodând,/ te-a spulberat./ Şi iată mâinile mele, priveşte-le:/ în palma lor a rămas încrustată/ urma genunchilor tăi, aşa cum rămâne/ pe cojile nucii urma miezului dulce". The end of the poem takes a melancholy turn, the atmosphere is of overwhelming sadness, the verse opens to an emotionality also enhanced by the invoking tone of the poet: („Şi-ţi strig în fiecare noapte, răutăcios,/ deschizând fereastra spre luna ce scapătă,/ îţi strig mereu cu mâhnire adâncă şi teamă;/ ai să te faci urâtă, ai să te faci puţină,/ fată tristă, fată de gheaţă.// Ai să te faci urâtă, fată amară!..."). The poem is, in fact, a madrigal with reversed meanings, but which echoes, with awe and recollection, an insinuating and abulic love. Geo Dumitrescu's poetry stands out, in the context of postwar poetry, by its prosaic-reserved tone, through its direct notations of an all the more pronounced plasticity as they are placed under the sign of brevity and of the lack of rhetorism.

BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005; Iulian Boldea, *Poezia neomodernistă*, Editura Aula, Braşov, 2005; Iulian Boldea, *Poeţi români postmoderni*, Ed. Ardealul, Tîrgu-Mureş, 2006; Marin Bucur, *Literatura română contemporană* (coord.), Ed. Academiei, Bucureşti, 1980; Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Polirom, Iaşi, 2005; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Gabriel Coşoveanu, *O generaţie pierdută?*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1999; Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Ed . Cartea Românească, Bucureşti, 1986; Gh. Grigurcu, *Poeţi români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008; Emil Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, Ed. Cartea Românească, 1978 I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989; Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Maşina de scris, Bucureşti, 2005.

Acknowledgement: *This paper was supported by the National Research Council-CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/ 31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)*

THE CRITICAL RECEPTION OF MIHAI EMINESCU'S PROSE

Ariana BĂLAȘA
University of Craiova

Abstract: Unlike his poetry, which was immediately accepted and powered by the critical consciousness and the public, Mihai Eminescu's prose had to go a long way before being acknowledged, and analyzed. This happened mainly because of the small number of writings published during his life, and because of his type of fantastic prose, which was full of strong philosophical influences.
In all of its representations, his prose meets the condition of comparison with the European creations of this particular genre. Beyond its originality, Mihai Eminescu's prose represents a full integration into a vast concert of symbols, myths, ideas of great universal circulation, and thus, it ensures the permanency of his writings.
Beyond these external references, which are, however, crucial in order to understand the value of his fantastic prose, we must emphasize the important role that the aforementioned influences played in the Romanian literature and in its directions developed by the writers of the entire 20th century.

Keywords: critical reception, fantastic prose, influences, Mihai Eminescu, interpretation

Spre deosebire de poezie, care a fost imediat acceptată şi propulsată în conştiinţa criticii şi a publicului, mai ales datorită lui Titu Maiorescu, proza eminesciană a parcurs un drum lung până să fie luată în considerare şi analizată în modul cel mai serios. Acest fapt s-a datorat mai ales numărului mic de scrieri publicate în timpul vieţii, dar şi tipului de proză pe care îl realizează Eminescu, şi anume proza fantastică aflată sub semnul unor puternice influenţe filosofice.

Primele reacţii consemnate pe marginea prozei eminesciene sunt cele referitoare la *Sărmanul Dionis*, povestite de către Gh. Panu, în cartea sa de memorialistică intitulată *Amintirile de la „Junimea" din Iaşi*[1], care trebuie lecturată cu rezervele de rigoare. Aici este descrisă şedinţa de la *Junimea* în care Eminescu a citit în manuscris nuvela *Sărmanul Dionis* şi sunt consemnate reacţiile junimiştilor la lectura acesteia. Se pare că Gh. Panu nu ar fi participat la şedinţa respectivă, după cum rezultă din procesul-verbal redactat de A. D. Xenopol şi care nu-l menţionează pe Panu printre participanţi (fapt arătat de criticul Eugen Simion în *Proza lui Eminescu*[2]). Oricum, notaţiile lui Gh. Panu reflectă cel puţin opinia sa personală asupra nuvelei şi, oricum, acesta era o persoană din interiorul Junimii, deci aflase ceea ce se petrecuse la şedinţa respectivă, chiar dacă nu luase parte la ea în mod direct.

Ceea ce reiese din lectura însemnărilor lui Panu este faptul că junimiştii nu înţeleseseră nimic din nuvela eminesciană, cu excepţia, poate, a lui Titu Maiorescu, care, deşi

[1] Panu, Gh., *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, Bucureşti, Biblioteca şcolară, 1934.
[2] Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.

nu participase la şedinţă, o va publica ulterior în revista „Convorbiri literare". În acest sens, este edificatoare reacţia pe care o are Nicu Gane, preşedintele „caracudelor" – „cei opt care nu pricepeau nimic" – şi care, după ce îndură cu stoicism un timp lectura eminesciană, răbufneşte: „ – Na, iarăşi filozofie".

Gh. Panu însuşi nu numai că nu consideră nuvela *Sărmanul Dionis* o capodoperă, aşa cum o va considera Titu Maiorescu, dar o vede chiar ca pe o culme a nereuşitei şi al cărui insucces este pus în seama unor cauze fiziologice: „Această nuvelă a întrecut ca elucubraţie filosofică tot ce se produsese până atunci la *Junimea*. Şi dacă ea nu ar fi în limba, acea limbă frumoasă a lui Eminescu – însă limbă cu pretenţii şi emfatică în *Sărmanul Dionis* – nuvela ar fi fost considerată ca o extravaganţă a unui ascet, torturat de foame, de sete şi de abstinenţă şi slăbit prin flagelaţiuni zilnice"[3].

Mai există o consideraţie în memoriile lui Panu, care relevă alte confuzii şi încă o opinie hazardată: „Necontestat că *Sărmanul Dionis* are o concepţiune puternică şi că este eşit dintr-un cap numai ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepţiune. Ca nuvelă, adică ca descriere, ca intrare în detaliu, ca punere în relief de caractere, ca viaţă trăitoare, ea este slabă de tot. Se vede de departe că Eminescu nu mistuise bine ceia ce citise şi că nu izbutise să dea *Sărmanului Dionis* măcar caracterul unei nuvele fantastice."[4] Aşadar, îi este contestat acestei scrieri însuşi caracterul de nuvelă fantastică, ceea ce astăzi pare cel puţin o judecată de valoare eronată din partea criticului junimist. Eşecul este pus de această dată pe seama faptului că Eminescu nu reuşise să asimileze lecturile din perioada studenţiei, mai ales lecturile filosofice, ceea ce nu este adevărat, Gh. Panu fiind incapabil să vadă originalitatea şi profunzimea unei proze ca *Sărmanul Dionis*.

Primul care enunţă legea potrivit căreia un scriitor nu se poate exprima în mai multe genuri literare este Ovid Densusianu, care considera că proza lui Eminescu nu e la acelaşi nivel cu poezia „pentru că se ştie, e un fel de fatalitate ca un scriitor să nu poată atinge aceleaşi culmi în două direcţii"[5]. Din nefericire, această prejudecată se va menţine mult timp în legătură cu proza eminesciană şi va trebui să apară un critic de geniu precum G. Călinescu şi să spulbere această idee preconcepută.

De asemenea, tot negativ este receptată proza eminesciană de către doi critici de la începutul secolului XX, Garabet Ibrăileanu şi Eugen Lovinescu. De această dată, faptul care declanşează dezaprobarea marilor critici este publicarea romanului *Geniu pustiu*, de către I. Scurtu, în anul 1904.

Garabet Ibrăileanu consideră romanul eminescian, în cursul său de *Istoria literaturii române moderne. Epoca Eminescu (1913-1914)*[6], ca fiind doar o încercare nereuşită de tinereţe şi care, fiind doar un fragment, nu ar fi interesant decât pentru specialiştii care vor să investigheze întreaga operă eminesciană, nu pentru publicul larg. În plus, el consideră că Eminescu însuşi ar fi abandonat acest roman început în jurul vârstei de 19 ani, dându-şi seama de nereuşita sa, din punctul de vedere al viabilităţii estetice. Romanului i s-a reproşat şi caracterul prea pronunţat romantic, ceea ce face să piardă din originalitate: „Mai mult

[3] Panu, Gh., *Op. cit*., pp. 64-65.
[4] *Idem*., p.71.
[5] Densusianu, Ovid., *Evoluţia estetică a limbei române. Încheiere*, Bucureşti, 1931-1932, p. 128.
[6] Ibrăileanu, Garabet, *Opere*, vol. 9, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

romantism e imposibil. […] Combinaţi tot ce aţi văzut până acum şi veţi vedea romantism literar adevărat, un tip romantic adevărat şi un proletar intelectual idealizat”[7].

Eugen Lovinescu, în lucrarea sa *Importanţa studiului prozei lui Eminescu*[8] arată că proza este doar un preambul la poezia eminesciană şi că aici putem găsi toate temele şi motivele dezvoltate mai târziu în poezie, dar nu consideră că scrierile în proză ar avea vreo valoare intrinsecă, deoarece nu îndeplinesc „condiţiile creaţiei obiective” şi suportă aceleaşi influenţe pronunţate ale romantismului german pe care i le reproşa şi Garabet Ibrăileanu.

Nici *Făt-Frumos din lacrimă* nu îndeplineşte exigenţele lui E. Lovinescu, marele critic reproşându-i lipsa de realism şi construcţia care nu seamănă cu aceea a basmului tradiţional: „povestea *Făt-Frumos din lacrimă* nu are decât puţine puncte de contact cu basmul aşa cum l-a creat poporul şi cum l-a fixat, de pildă, Creangă – basm în care nevoia de miraculos şi fantezia populară se organizează dinamic şi, mai ales, se materializează în expresii de o admirabilă plasticitate. Basmul lui Eminescu nu are o astfel de organizare.[…] Expresia basmului, de asemeni, nu are nimic din expresia basmului popular; ea nu e realistă, ci lirică şi cu tendinţa de a se ridica mereu spre abstracţie, conţinând în sâmbure toate valorile viitoarei expresii eminesciene, de înaltă fantezie poetică”[9]. Lovinescu nu observă originalitatea creaţiei eminesciene şi nu ţine cont de faptul că *Făt-Frumos din lacrimă* este un basm cult. I se recunosc, totuşi, calităţile poetice.

Aceleaşi reproşuri sunt făcute şi în ceea ce priveşte nuvela *Cezara*, apreciate fiind doar câteva fragmente datorită „elementului liric tradus în admirabile pagini poetice de descripţii sau de viziuni fantastice şi, mai ales, la fixarea câtorva din tiparele sensibilităţii eminesciene”[10].

Singura proză eminesciană pe care Lovinescu o apreciază este *Sărmanul Dionis*. El o consideră „o povestire filosofică mai complicată decât celelalte povestiri ale lui Eminescu, şi prin subiect, dar şi prin tendinţa, de origine romantică, de altfel, a poetului, de a complica voluntar lucrurile, ştergând sistematic linia dintre vis şi realitate”[11].

Cel care va publica fragmentele de proză rămase în manuscris şi care va reuşi să contureze un portret complet şi complex al prozatorului Eminescu va fi criticul G. Călinescu, în monumentala sa carte *Opera lui Mihai Eminescu*[12]. Aici va fi pentru prima dată descrisă în amănunţime proza eminesciană şi va fi analizată în profunzime. Încă de la început este înlăturată o prejudecată ce priveşte nuvela *Sărmanul Dionis*: „A spune acum, precum se spune de obicei prin manuale, că Sărmanul Dionis ilustrează teoria transcendentalităţii formelor intuiţiei, păstrându-se prin urmare în marginile criticismului kantian, înseamnă a cerceta lucrurile superficial şi a da nuvelei o valoare de conţinut mai mică decât are în realitate”[13].

Concluzia lui Călinescu este că „Eminescu porneşte de la Kant, însă construieşte în spirit schopenhauerian. Timpul şi spaţiul nu sunt numai cadre intuitive ale unei umanităţi

[7] *Idem*, p. 300.
[8] Lovinescu, Eugen, *Importanţa studiului prozei lui Eminescu*, în vol. *Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1984.
[9] Lovinescu, Eugen, op. cit., p. 20.
[10] *Idem*., p. 22.
[11] *Ibidem*., p. 24.
[12] Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-IV, Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1934-1936.
[13] Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993, p. 493

concrete, căci individul ascuns sub numele de Zoroastru, Dan, Dionis este un prototip. Ele sunt de fapt modalităţi ale unei substanţe în actul de a se realiza veşnic”[14].

În capitolul *Tehnica interioară*, Călinescu remarcă modul în care a fost receptată proza eminesciană: „Proza eminesciană se bucură de o preţuire empirică, şi aceea mărginită, dedusă din dogma că Eminescu nu poate fi decât mare. Când această proză a început a cădea sub judecata critică, s-a văzut şi aici că respectul de lucrul tipărit întunecă înţelegerea paginilor postume”[15]. Tot el este cel care observă calitatea romanului *Geniu pustiu* şi îl repoziţionează în reţeaua prozei eminesciene: „Însemnările sunt în genere organizate, dar nu-şi pierd deloc caracterul unei experienţe stricte ori unei impresiuni imediate, de aceea pentru un tânăr de 19 ani astfel de pagini sunt departe de a fi mediocre”[16].

În plus, prin integrarea prozei în analiza complexă a operei eminesciene pe care o realizează G. Călinescu în celebra sa construcţie critică, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*[17], acesta reuşeşte să ofere un prestigiu de necontestat prozei eminesciene şi să-i asigure în continuare un statut favorabil, care să o poată aşeza pe acelaşi plan cu poezia.

Un alt analist fin al operei eminesciene şi un stilist remarcabil, Tudor Vianu, este entuziasmat de scrierile în proză ale lui Eminescu. Deşi îi acordă întâietate poetului, el preţuieşte la justa-i valoare şi creaţia în proză: „Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăşi. Câteva din frumuseţile cele mai de seamă ale artei româneşti de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi îşi află aici începutul drumului lor prin lume”[18].

De asemenea, Tudor Vianu intuieşte caracterul acestor scrieri, cât şi profunzimea lor, în esenţă de origine fantastică şi vizionară: „Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realităţii, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificaţii adânci. Nimeni înaintea lui Eminescu şi nimeni după el n-a reuşit mai bine în acea pictură fantastică a realităţii care aminteşte arta unui William Blake”[19].

O altă direcţie de interpretare deschide Mircea Eliade, într-o carte ce poartă un titlu ce trimite direct la nuvela eminesciană: *Insula lui Euthanasius*[20]. Modul de interpretare pe care îl propune Eliade este unul de factură mitologică, dar şi antropologică, el acordând o foarte mare importanţă acestei viziuni paradiziace care este Insula lui Euthanasius.

În perioada postbelică apare prima lucrare amplă dedicată exclusiv prozei eminesciene. Este vorba despre studiul *Proza lui Eminescu*, semnată de criticul Eugen Simion. Acesta susţine tranşant nu doar valoarea prozei eminesciene în raport cu poezia, ci chiar cu operele creatorilor romantici: „Numai faptul că poezia lui Eminescu a intrat mai adânc şi vertiginos în conştiinţa estetică a timpului şi împrejurarea că multe din naraţiunile sale au rămas, până târziu, în manuscris au împiedicat să se vorbească de autorul *Sărmanului*

[14] Călinescu, G., *Op. cit*., p. 495.
[15] *Idem.*, p. 385.
[16] *Ibidem*., p. 387.
[17] Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
[18] Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, cap. IV. *Prozatorii „Junimii“*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 81.
[19] *Idem.*, loc. cit. (v. p. 36).
[20] Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor Regale, 1943.

Dionis, al *Avatarilor faraonului Tlà*, al *Cezarei* şi al *Geniului pustiu*, ca de un prozator fantastic cu nimic mai prejos de creatorii romantici ai genului, Jean Paul, Novalis, Hoffman, Chamiso, Edgar Poe etc."[21]

Cu o mână sigură şi cu o capacitate extraordinară de sinteză, E. Simion schiţează portretul exact al prozei eminesciene: „Oricine parcurge opera sa epică (a lui Eminescu, evident, n.n.) are sentimentul că o mare forţă de creaţie, o fantezie proiectată în toate zonele universului existenţial, un adânc simţ al realului, şi puterea de a armoniza viziuni cosmice tulburătoare constituie, fără echivoc, însuşirile unui prozator romantic de-o acută originalitate, pentru care vecinătatea cu liricul, cunoscut şi adorat, nu este compromiţătoare."[22] El reliefează atât profunzimea, cât şi originalitatea prozatorului Eminescu, puterea sa creatoare, cât şi nota de lirism pe care o condamnau Lovinescu şi Ibrăileanu şi care este atât de apreciată de criticul postbelic.

Totodată, E. Simion recunoaşte marele merit pe care l-a avut G. Călinescu în descoperirea şi impunerea prozei eminesciene: „A ieşit atunci la iveală un prozator surprinzător prin titanismul lui romantic, prin fantezia îndrăzneaţă, asociată reprezentărilor unei naturi meditative, neliniştite, obişnuită a cerceta abisurile şi orizonturile largi ale existenţei"[23].

Analiza prozelor eminesciene este una deosebit de aplicată, în continuarea maestrului său, G. Călinescu. Despre *Geniu pustiu*, romanul atât de controversat, Eugen Simion afirmă valoarea acestuia şi chiar forţa sa descriptivă şi realistă, ceea ce îi fusese cel mai adesea reproşat: „Romanul este solid în descriere şi evocare, subţiat de vreme în episoadele în care afectivitatea nu este frânată şi în dialogurile eseistice […] izolate – prin accente pur gazetăreşti – de restul construcţiei epice, scăderi pe care experienţa artistică limitată a unui tânăr de 19 ani le justifică, fără a căuta însă în tinereţea scriitorului o scuză şi un argument pentru susţinerea cărţii".[24]

Lucrarea criticului Eugen Simion, una extrem de solidă şi de documentată, reuşind nu doar să sintetizeze contribuţiile de până în acel moment, dar şi să ofere o interpretare personală a celor mai multe dintre punctele în care alţi cercetători au ezitat, este una fundamentală în înţelegerea prozei eminesciene. Ea reprezintă concentrarea tuturor eforturilor critice anterioare şi sistematizarea unei viziuni unitare asupra prozei lui Mihai Eminescu, devenind piatra de temelia pentru orice demers care ar avea ca scop o analiză a prozei eminesciene.

Într-un ultim capitol, este relevată influenţa pe care a avut-o în literatura română proza lui Eminescu. Ea a însemnat atât punctul culminant al romantismului românesc, cât şi deschiderea a cel puţin două drumuri în proza românească: direcţia fantastică şi cea a epicii filozofice. Figura inadaptatului, specifică eroului eminescian se va regăsi în scrierile lui Alexandru Vlahuţă, Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu etc. În ceea ce priveşte proza fantastică, ea este reprezentată, în opinia lui E. Simion, de Tudor Arghezi, Adrian Maniu, N. Davidescu, I. Minulescu, Ion Vinea, Mateiu I.

[21] Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964, p. 5.
[22] *Idem.*, p. 5.
[23] *Ibidem.*, p. 8.
[24] *Idem.*, loc. cit.

Caragiale, Al. A. Philippide etc. Cu toate că aceşti scriitori vor folosi modalităţi de expresie moderne, diferite de cele romantice, influenţa eminesciană se manifestă pretutindeni.

Această schiţă a descendenţei prozei eminesciene va fi cercetată îndeaproape de criticul literar Ovidiu Ghidirmic, în cartea sa intitulată sugestiv *Moştenirea prozei eminesciene*[25]. În această lucrare, sunt explicate pe rând, atât conceptele eminesciene, cât şi modul în care acestea au influenţat proza post-eminesciană: *arheu, arhetip, avatar, anamneză, unitate primordială*. Toate acestea vor fi sintetizate în vederea analizei eroului eminescian:

„Eroii lui Eminescu sunt *arhetipi*, supuşi *avatarurilor*, circumscrişi seriei *arheilor*, marcaţi de *anamneză*, predestinaţi a reface, împreună, *unitatea primordială*.(s.a.)”[26]

Sunt analizaţi, în continuare, scriitori ca Mircea Eliade, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Liviu Rebreanu etc., cu principalele lor scrieri în care influenţa eminesciană se remarcă pe multiple nivele şi în diferite maniere.

Proza eminesciană este văzută, de asemenea, dintr-o perspectivă comparatistă, pusă în relaţie cu operele reprezentative ale secolului al XIX-lea, cu scopul de a integra în universalitate şi această parte a operei marelui nostru scriitor romantic.

Un alt studiu deosebit de important pentru studierea prozei eminesciene este *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*[27], al lui Nicolae Ciobanu. Este adusă în discuţie şi argumentată pertinent teza existenţei unui fantastic propriu eminescian, a unui tip de fantastic ce ar diferi de cel european şi care se integrează într-un context mai amplu, în care scriitorii români ar avea un mod de a înţelege fantasticul propriu şi original.

Mai există câteva lucrări de sinteză în care proza eminesciană este integrată în funcţie de elementul pe care îl se centrează studiul respectiv. Un studiu foarte interesant este *Proza poetică românească în secolul XIX*[28], al criticului Mihai Zamfir, iar capitolul dedicat prozei lui Eminescu se numeşte *Excepţia eminesciană*. Tot lui Mihai Zamfir îi aparţine o altă lucrare fundamentală intitulată *Din secolul romantic*[29], unde criticul oferă o judecată de valoare foarte promptă:

„În mod normal, apărut după faza a doua a romantismului european, Eminescu ar fi trebuit să fie reprezentantul unui romantism edulcorat, aproape demonetizat prin câteva decenii de uz. Or, nimic din toate acestea. Erupţia eminesciană, neîncadrabilă în scheme, transcende orice ierarhie romantică şi orice tentativă de clasificare: ea are violenţa şi originalitatea unui fenomen natural, pe care metodologia nu poate decât să-l aproximeze.”

Tot o sinteză este şi lucrarea intitulată *Proza fantastică românească*[30], semnată de criticul Sergiu Pavel Dan, poate cea mai consistentă carte dedicată acestui fenomen, în care Eminescu este încadrat la „fantasticul doctrinar”.

În ultimii ani, deschiderile metodologice au oferit posibilitatea unor analize aplicate din diferite perspective prozei eminesciene, aşa cum este lucrarea *Eminescu şi intertextul romantic*[31], a cercetătoarei Marina Mureşanu Ionescu, care analizează mai ales relaţia lui

[25] Ghidirmic, Ovidiu, *Moştenirea prozei eminesciene*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1996.
[26] Idem, p. 58.
[27] Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iaşi, Editura Junimea, 1984.
[28] Zamfir, Mihai, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.
[29] Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.
[30] Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
[31] Mureşanu Ionescu, Marina, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Editura Junimea, 1990.

Eminescu cu poetul romantic francez Gérard de Nerval, şi unde sunt folosite tehnici interpretative ca *lectura simultană, paralela, comparaţia, descrierea, analogia, similaritatea,* din perspectiva unor concepte ca „model cultural", „paralelism" şi „afinitate".

Toate aceste metamorfoze critice ale prozei eminesciene demonstrează faptul că interesul pentru această latură a creaţiei eminesciene este în creştere, dar şi faptul că au fost încercate pe acest material de studiu o serie foarte mare şi foarte diversificată de metode critice şi că proza eminesciană a fost privită din perspective uneori contradictorii şi din unghiuri de vedere extrem de diferite.

Dimensiunea universală este condiţia oricărei opere de valoare, care trebuie să depăşească graniţele limitative ale spaţiului intern. În toate reprezentările sale, proza eminesciană întruneşte condiţia comparaţiei cu creaţiile europene ale genului. Dincolo de autenticitatea sa, proza eminesciană reprezintă o integrare într-un vast concert de simboluri, mituri, idei de o circulaţie universală şi care asigură permanenţa scrierilor sale.

Desigur că prima raportare care trebuie făcută este cea la romantismul german, cel mai apropiat de personalitatea creatoare eminesciană.

Dintre romanticii germani, singurul despre care există dovada certă a unui contact direct cu opera este Jean Paul Richter. Jean Paul şi Eminescu îşi regăsesc aceeaşi vocaţie a *departelui*, prin fastuoasele călătorii interplanetare, prin vocaţia uranică manifestată de amândoi în operele lor. Însă, dacă romanticul german este creatorul unor paradisuri terestre, create de reverie, Eminescu, prin imaginea edenică din *Sărmanul Dionis* ilustrează un paradis lunar, enigmatic şi cu neputinţă de închipuit în termenii umanităţii terestre.

Unul dintre motivele de largă circulaţie pe care îl foloseşte şi Eminescu este şi acela al omului care şi-a pierdut umbra, preluat de la Adelbert von Chamisso, din *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*. Numai că, la Eminescu, umbra nu se pierde, ci este intenţionat abolită, aventura căpătând aici adânci sensuri metafizice şi simbolice.

O altă comparaţie profitabilă realizează G. Călinescu, atunci când îl compară pe Eminescu cu Théophile Gautier, cel din *Avatar* şi din *Romanul unei mumii*. Manifestând aceeaşi apetenţă pentru filosofia indiană, Gautier dă o cu totul altă semnificaţie conceptului de avatar, având sensul de „schimbare" (transfer), pe când la Eminescu de „reîncarnare" – aşadar, cu implicaţii religioase şi filosofice mult mai largi.

Proza lui Edgar Allan Poe nu poate fi nici ea exclusă cu nici un chip din această comparaţie complexă. Motivele metempsihozei şi ale dublului romantic sunt tratate în opere precum *Metzemgerstein, Morella,* respectiv *Bon-Bon* şi *William Wilson*.

Proza fantastică a lui Poe i-a fost familiară lui Eminescu, iar scrierea fragmentului Archaeus se pare că a fost influenţată de lectura nuvelei *Morella,* preocupat fiind de principiul identităţii şi de reprezentarea sa, arheul. Motivul dublului romantic este, de asemenea, una din principalele coordonate ale prozei eminesciene.

Prin aceste câteva succinte raportări la principalele opere şi la cei mai importanţi scriitori ai secolului al XIX-lea care s-au referit la aceste probleme de interes maxim pentru Eminescu, am realizat doar o schiţă a unor filiaţii – care nu pot fi infirmate, deoarece ele sunt susţinute de textele înseşi – ale prozei eminesciene cu literatura fantastică europeană şi nu numai. Aceasta nu înseamnă, însă, supunerea hazardată şi servilă la nişte modele de

împrumut, ci intrarea într-un spaţiu al dialogului deschis şi complex, care este literatura universală.

Dincolo de aceste referinţe exterioare, dar atât de necesare înţelegerii valorii prozei fantastice eminesciene, foarte important este rolul pe care aceasta îl joacă în literatura română şi direcţiile pe care le dezvoltă la scriitorii din întregul secol XX.

Această influenţă este vizibilă, de exemplu, în cazul lui Gala Galaction, într-o singură nuvelă, dar care este, nu întâmplător, şi capodopera sa: *Moara lui Călifar*, introdusă de către Roger Caillois în *Antologia nuvelei fantastice*. Aceasta este construită pe o tehnică savantă, abil utilizată, astfel încât să creeze „ezitarea cititorului", şi anume aceea a confuziei dintre vis şi realitate, poate principala tehnică eminesciană.

Scriitorul realist Liviu Rebreanu simte şi el nevoia de a ieşi din această zonă şi de a explora virtuţile fantasticului. În *Adam şi Eva* regăsim aceeaşi idee ca şi în *Avatarii*... eminescieni: tema metempsihozei. Totuşi, influenţa nu este directă, deoarece nuvela eminesciană a fost publicată ulterior apariţiei romanului lui L. Rebreanu.

Influenţa eminesciană îşi atinge apogeul în opera lui Mircea Eliade, care îl consideră pe Eminescu un model absolut.

Domnişoara Christina valorifică la nivel superior, tema vampirismului şi cea a iubirii dintre un viu şi o moartă. Replica la *Luceafărul* este evidentă. *Şarpele*, în schimb, exploatează tema erotică, tema dragostei ideale, văzută ca o nostalgie a androginismului. Ca şi Euthanasius, Andronic este omul primordial, care realizează comuniunea deplină cu natura. În *La ţigănci* apare jocul cu timpul, complicat de dialectica sacru-profan, coordonată fundamentală a creaţiei eliadeşti.

Dar influenţa eminesciană nu se manifestă doar în proza scurtă eliadescă, ci chiar în eseistica acestuia. *În curte la Dionis* trimite, chiar din titlu, la nuvela eminesciană, mitul dionisiac devenind, la Eliade, o pledoarie pentru orfism. De asemenea, *Insula lui Euthanasius*, a cărei referinţă la scrierea eminesciană este mai mult decât evidentă.

În sfârşit, Vasile Voiculescu actualizează fantasticul eminescian de ordin mitologic şi filosofic, mai ales în capodopera sa, *Pescarul Amin*, revalorificând mitul romantic al reîntoarcerii la origini.

Prin aceste direcţii duse atât înspre proza fantastică europeană, cât şi spre cea ulterioară, manifestată în spaţiul românesc, şi căreia creaţia eminesciană i se impune ca model, se realizează de fapt dimensiunea de mare forţă pe care o reprezintă proza lui Mihai Eminescu, mai ales în compartimentul ei cel mai bine realizat, şi anume în proza fantastică.

Bibliografie:

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I-IV, Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1934-1936.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, Chişinău, Editura Hyperion, 1993.

Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iaşi, Editura Junimea, 1984.

Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

Densusianu, Ovid., *Evoluţia estetică a limbei române. Încheiere*, Bucureşti, 1931-1932.

Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor Regale, 1943.

Ghidirmic, Ovidiu, *Moştenirea prozei eminesciene*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1996.

Ibrăileanu, Garabet, *Opere*, vol. 9, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

Lovinescu, Eugen, *Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1984.

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

Mureşanu Ionescu, Marina, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Editura Junimea, 1990.

Panu, Gh., *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, Bucureşti, Biblioteca şcolară, 1934.

Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Zamfir, Mihai, *Proza poetică românească în secolul XIX*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

Zamfir, Mihai, *Din secolul romantic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.

MIKEL DUFRENNE. THE BACKGROUND, PRINCIPLE OF THE BEGINNING

Dorin ȘTEFĂNESCU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The study discusses two of the main aspects of Dufrenne's researches concerning the problem of the poetic and the phenomenology of the esthetic experience: the background (Grund) as the basic principle of the beginning, and the synthesis between intuition and imagination. The first aspect points out the background as the unapparent source of the poetic images, an inner nature that reveals itself through images and proposes the world of the poem. A world that begins with the possibility of signifying and appearing, understood as a seminal principle of the poetic existence. As for the second aspect, the imagination makes visible things that appear only in this horizon, but together with the so called empty intuitions. That what they present is a visible pre-real, a world of the pre-formal where images are signifying before being.

Keywords: Mikel Dufrenne, poetic background, image, imagination, intuition, form

Care este deosebirea dintre imaginea ca produs al unei conştiinţe producătoare de imagini şi imaginea inspiratoare venită din afara conştiinţei? După M. Dufrenne, prima imagine, produsă de imaginaţia creatorului, este semnul indubitabil al subiectivităţii, ceea ce nu-i defineşte doar ambiguitatea (din moment ce ea nu poate reflecta decât conştiinţa celui ce o produce) dar şi limitarea, redusă cum e la posibilitatea de imaginare a subiectului. Reflectă ea într-adevăr realitatea aşa cum aceasta se dă ca exterioritate percepută, sesizată şi contemplată? Nu este ea produsul pur al unei interiorităţi care, în actul de imaginare, îşi subordonează realul, iluzia în care se complace eul suveran? Spre deosebire de această imagine, „există imagini care vin de altundeva, chiar dacă au fost adunate şi ascunse în conştiinţă, şi care constituie o chemare venită din afară".[1] Două aspecte cer a fi lămurite aici: ce înseamnă acest ceva dinafară şi în ce constă chemarea sa. Pe de o parte, ceea ce vine de altundeva nu vine din lumea exterioară configurată în datele ei empirice. Natura inspiratoare, creatoare de imagini, nu e natura percepută; „imaginile prin care ea inspiră nu sunt exact lucrurile percepute, ci ceea ce revelează prin acele lucruri", astfel încât „aceste imagini inspiratoare nu purced de la subiectivitatea producătoare de imagini".[2] Dar n-ar trebui să vorbim aici de două niveluri ale imaginii? În primul rând, de imaginea suscitată de simpla percepţie, fie că privim un peisaj care îşi oferă vizibilitatea în prezenţa manifestării sale, fie că această imagine e păstrată în conştiinţă şi se arată *a posteriori* în latenţa unui vizibil oricând actualizabil. În al doilea rând, de urcarea acestei imagini impresive la nivelul imaginii expresive, care nu mai e mimetică, pură reflectare a lumii, şi nici măcar analogică, ci creatoare, filtrată prin sentimentul Naturii. Natura, în acest caz, nu mai „redă" cu exactitate lucrurile percepute; ele de fapt nici nu mai sunt percepute, invocate de privirea care le cuprinde, ci mediate de însăşi dispariţia lor, *evocate* în absenţă. Pe de altă parte, este tocmai

[1] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 172.
[2] *Ibidem*, pp. 172, 173.

ceea ce constituie chemarea venită din afară. Ceea ce cheamă îşi recheamă într-un fel prezenţa, dar nu ca lucru perceput ci ca imagine evocatoare a lucrului defunct. Natura este cea care se revelează *prin* lucru, dincolo de prezenţa sa concretă, ca realizare transobiectivă a raportului revelator dintre ceea ce vine şi se imprimă în conştiinţă şi ceea ce „iese" şi se exprimă în lumina unei creaţii poetice. Doar „fenomenologia poate într-adevăr să descopere dinamica imanentă a imaginii şi să-i măsoare nu numai subiectivitatea, ci şi transsubiectivitatea, adică în cele din urmă obiectivitatea", căci ceea ce ea surprinde e „acest schimb în interiorul imaginii între subiect şi obiect şi această iniţiativă a obiectului".[3]

Dacă Natura se revelează prin lucruri, arătându-se într-o imagine care leagă subiectul de obiect, predând iniţiativa obiectului, înseamnă că în spatele noilor imagini proliferate de limba pe care o vorbeşte poemul descoperim „marile imagini" din care cele dintâi s-au desprins.[4] Pentru noi, aceste mari imagini nu sunt, aşa cum remarcă Dufrenne, temele imaginare ale poetului, care însă nu aparţin nimănui anume, regăsibile în mituri şi în opere. Faptul că ele „sunt totodată indecise şi grele, neinteligibile şi pline de sens"[5] ne îndreptăţeşte să le echivalăm mai degrabă cu imaginile diafane ale inaparentului, chiar dacă în acestea semnificabilul se dă deocamdată ca pură posibilitate întrupată poetal. Chipul obscur şi confuz pe care ele îl arată mai curând prevestesc sensul decât îl exprimă plenar, „căci aceste imagini poartă viitorul sensului; nehotărârea lor este deja plenitudine",[6] dar nu aceea pe care o comunică un sens deja constituit, afirmat în unitatea de nezdruncinat a complexului semnificant, ci o plenitudine existentă *in potentia*, prefigurantă şi predeterminantă a viitoarei imagini sau, altfel spus, posibilul aprioric al sensului, un *imagem* nuclear în care imaginea poetică, deşi neivită, este deja promisă, însă numai ca actualizare *posibilă*. În acest proces, „supradeterminarea imaginii este de aşa natură, încât o ţintire obiectivă a lumii este deja implicit promisă".[7] Prin urmare, izvorul imaginilor este situat totodată în noi şi în afara noastră; „nu este totuşi în noi decât pentru că este mai întâi în afara noastră",[8] adică în Natura care se revelează prin imagini şi propune lumea poemului.[9] Dar până să se realizeze ca lume imaginală, lumea este simţită înainte de a fi exprimată. De aceea Dufrenne vorbeşte de lumea poemului ca de o lume aurorală: „Nu este vorba, fără îndoială, de o lume reperabilă după conture determinate, populată de obiecte perfect identificabile. Este mai curând o aurora a lumii, o promisiune", „o lume singulară prin care se exprimă un *a priori* existenţial".[10] Înseamnă că materia poemului – care preexistă creaţiei poetice – este deja semnificantă; şi nu ne gândim aici la vorbirea din care cuvântul îşi extrage substanţa pentru a reprezenta lucrurile

[3] *Ibidem*, pp. 175, 176. „La nivelul imaginii poetice dualitatea subiectului şi a obiectului este irizată, sclipitoare, neîncetat activă în inversiunile sale". Este vorba de o „uniune, prin imagine, a unei subiectivităţi pure dar efemere şi a unei realităţi care nu ajunge în mod necesar la constituirea sa deplină" (Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, p. 4).

[4] Foarte apropiate ca sens de acele *mari imagini* care, pentru Jung, „conferă lumii un alt chip, un alt mod de a fi" şi prin care înţelege „reprezentările colective" cu puteri magice de atracţie care, pe planurile sublime, se află „la rădăcina expresiilor poetice şi a limbajului religios" (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1986, p. 61).

[5] M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 177.

[6] *Ibidem*, p. 178.

[7] *Ibidem*, p. 179.

[8] *Ibidem*, p. 183.

[9] În sensul perspectivei originare şi naturale afirmată de Schelling: „Ceea ce numim natură este un poem închis într-o tainică şi mirabilă scriere" (*Sistemul idealismului transcendental*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 307).

[10] M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 110.

în corpul poetic, în fiinţa poetică a poemului sau în „unitatea semnificantă a unei fiinţe finalizate”.[11] Carnea care întrupează sensul şi îl aduce la expresie este deocamdată cea a fiinţării poetale care poartă semnificabilul *in nuce*, vestind începutul deschiderii unei lumi. A descoperi această lume de la început înseamnă a culege sensul poemului încă de la posibila sa ivire, pe fondul inaparent, imprezentabil şi nedeterminat al posibilităţii. „Nu mai spunem aici: prezenţa sa, căci prezenţa este prezenţă la ceva, şi nu e vorba încă decât de ceea ce va putea să fie prezent: fondul, înainte ca o subiectivitate să-şi proiecteze lumina şi să facă să ţâşnească aparenţa în fiinţă, înainte de a se articula în figuri şi de a se totaliza într-o lume”.[12] Ca principiu seminal al existenţei – principiu al începutului – fondul (*Grund*) este lumea posibilului, a putinţei-de-a-fi (*Seyenkönnen*), cum spune Schelling, şi nu a necesităţii fiinţei (*Seyenmüssen*).[13] Fondul fondează însăşi posibilitatea fundamentării, se fondează orientând fiinţarea spre fiinţă. „Fondul este acest sine elementar care tinde spre conştiinţă, acest în-sine care vrea pentru-sinele spre a apare, această noapte care cheamă ziua”.[14] Iată chemarea care vine din afara conştiinţei, dintr-un dincolo al adâncului ce suscită imaginea: un fond insesizabil, dar dezvăluitor, care e într-adevăr străfundul revelator al formelor apariţionale, fundalul şters care dă strălucire imaginilor.

Avem de a face cu o lume fără prezenţă, dar care vesteşte prezenţa, căci „absenţa există întotdeauna pe un fond de prezenţă, irealul pe un fond de real”.[15] Ceea ce se dă ca absenţă mărturiseşte ceva, semnifică ceea ce va fi, indică lipsa unei prezenţe. Absenţa este intenţională fiindcă ea e întotdeauna absenţă de ceva, nu gol absolut, nu neant al nefiinţei, ci loc fertil al posibilei prezenţe, loc dezertat în care prezenţa e încă vizibilă ca urmă. Totul se joacă pe fondul de ireal al realului, căci sensul care absentează nu mai indică realul unei lumi desemnate, ci se înfăţişează el însuşi ca origine a irealului ce subîntinde lumea poemului şi în jurul căruia cristalizează imaginile. Aici, împreună cu Ricœur, prin imagine înţelegem „funcţia absenţei, neantizarea realului într-un ireal figurat”.[16] O lume care străluceşte prin absenţă, dar grăitoare, expresivă şi elocventă tocmai prin faptul că se „prezintă” ca figură a realului non-prezent, deci a irealului imprezentabil şi ca atare nereprezentabil. O lume posibilă care semnifică fără a fi, „mai curând o posibilitate de a resimţi prezenţa unor trăsături multiple în afara oricărei reprezentări”.[17] În lumea poemului absenţa devine prezentă, e încărcată cu datul seminal al unei prezenţe non-reprezentabile. Dacă ea „ne situează la nivelul prezenţei şi nu la cel al reprezentării”,[18] este în virtutea faptului că vestind abia lumea existenţei nimic nu se oferă drept reprezentat al unui reprezentant. „Când vorbim despre imagini, descriem acel moment apropiat de origine în care lucrul nu e încă lucru fiindcă prezenţa sa nu este încă reprezentare”.[19] Mai curând pre-lucruri care se arată în pre-imagini, în

[11] *Ibidem*, p. 63.
[12] *Ibidem*, p. 211. „Forţa cea mai profundă a fondului este forţa apariţiei. Şi în aceasta rezidă secretul poeticului: el este gloria apariţiei prin care Natura se realizează” (*ibidem*, p. 236).
[13] Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 39.
[14] M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 240.
[15] *Ibidem*, p. 187.
[16] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté.* II. *Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris, 1960, p. 20.
[17] M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 57.
[18] *Ibidem*, p. 103.
[19] *Ibidem*, p. 188.

imageme ale originarului care creează poeticul de dinaintea poemului, muzică a formelor la care cuvântul încă nu aderă. „Se pare că aici imaginea este dată înaintea oricărui act de imaginare”.[20] Dacă ea apare în conştiinţa noastră, nu dă de văzut decât ceea ce i se dă: forma inaparentului, figura în care se imprimă chipul inimaginabil al fondului originar. Imaginea se dă împreună cu semnificabilul pe care îl întrupează, dar prin faptul că sensul ei debordează datul (căci semnifică mai mult decât arată)[21] ea este purtătoarea unei lumi. Lumea poemului comunică ideea unei „*senzaţii de univers* caracteristică poeziei”, adică „a unei tendinţe de a percepe *o lume*”.[22] Lumea percepută este o lume prevestită, lumea care îşi anunţă noutatea în intuiţia comprehensivă. Ea trezeşte „un elan de imagini şi de intuiţii”,[23] pulsaţii sau impulsuri intuitive ce cristalizează în imagini ale unor lumi poetale singulare. Lumile acestea sunt „ca nişte posibile ale lumii” în care se arată ceea ce altfel rămâne ascuns; Natura pe care imaginea o aduce la vedere nu apare decât în actul prin care ea se ridică la puterea de vizibilitate a manifestării, se fenomenalizează, îşi *arată inaparenţa*: „Nu spune nimic despre fiinţa ei, ne spune numai că este: ea apare. Ea este puterea apariţiei manifestată în imaginile irecuzabile şi grele ale unei lumi”.[24] Imaginea este mediul de apariţie a inaparentului, „inepuizabilul lăcaş al posibilelor”,[25] iar faptul că este o deschidere a posibilului dă sens imprevizibilului şi nelimitării ce-i definesc condiţia.

Sinteza dintre imaginaţie şi intuiţie

Reculul şi deschiderea

Vom aborda acum, împreună cu M. Dufrenne, modul în care imaginea apare în orizontul pre-reflexiv pe care îl deschid imaginaţia şi intuiţia. Vom vedea că, fără să se confunde, acţiunea lor realizează sinteza transcendentală dintre formă şi semnificaţie. Căci a vedea imaginea nu înseamnă doar a sesiza o formă care se dă conştiinţei în lipsa oricărui înţeles pe care îl propune intelectului. Doar că acum nu e vorba de înţelegerea conceptuală, cea care cheamă comprehensibilul la rigorile unui *cogito* interpretativ, ci de înţelegerea intuitivă („albă”) a unui semnificabil pe calea actualizării. Ce se vede şi ce se înţelege în trecerea de la semn la semnificaţie, la semnificaţia care se arată în chiar arătarea semnului, dar nu o face doar pentru a da ceva de văzut ci şi de înţeles? Aici „transcendentalul trebuie să fie puterea de a vedea – putere asumată de către imaginaţie – şi anume prin *eu*-l considerat ca lumină naturală: imaginea – care este ea însăşi un *metaxu* între prezenţa brută în care obiectul este resimţit şi gândirea în care el devine idee – permite obiectului să apară, să fie, adică, prezent ca reprezentat”.[26] Imaginaţia este puterea de a vedea; ea străvede prin lumina conştiinţei ceea ce e pus şi apare în lumină: o *imagine*. Dar imaginea pune ea însăşi în lumină un obiect pe care lumina conştiinţei şi-l dă ca reflectat. Imaginea obiectului apare la răscrucea

[20] *Ibidem*, p. 237.
[21] „A pătrunde în lumea unui poet nu înseamnă a descoperi imagini obsedante, ci a aprofunda un sens. Fără îndoială acest sens este legat de imagini, dar el trece dincolo de ele” (*ibidem*, pp. 111-112).
[22] Paul Valéry, *Propos sur la poésie*, în *Œuvres*, I, Gallimard, Paris, 1957, p. 1363.
[23] M. Dufrenne, *op. cit.*, p. 185.
[24] *Ibidem*, p. 240.
[25] *Ibidem*, p. 241.
[26] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. II, p. 18.

luminoasă a vizibilităţii, într-un spaţiu intermediar (*metaxý*),[27] mijlocitor între imaginea percepută şi ideea pe care o naşte în gândire. Nu la raportul dintre imaginaţie şi gândire ne vom referi, acolo unde ideea obiectului este prezentă ca reprezentat mental. *Sinteza dintre imaginaţie şi intuiţie* este anterioară acestui raport; ea e efectivă în câmpul pre-reflexiv al unei donaţii originare al cărei semnificabil este încă nerealizat.[28] Dacă imaginea apare pe fondul unui spaţiu, în inter-spaţiul deschis între percepţie şi gândire, ea are nevoie tot de un spaţiu pentru a lua *loc* în vederea imaginaţiei? În primul rând, imaginaţia are drept corelat posibilitatea unei priviri care, pe de o parte, este recul (ruptură a totalităţii subiect – obiect), desprindere care, pe de altă parte, „adânceşte golul – care este *a priori*-ul sensibilităţii – în care obiectul va putea dobândi o formă. Recul este o deschidere, mişcarea o lumină".[29] Imaginaţia vede printr-un fel de retragere a subiectului din obiectualitatea lucrurilor; subiectul vede lucrurile aşa cum ele se arată într-o formă privatizată imaginativ, nu ca obiecte ale lumii existente ci ale conştiinţei imaginante. Deschiderea aceasta este însă totodată in-formală, căci lucrurile deschise în imagine apar „mişcate", se mişcă în forma pe care lumina imaginaţiei o pune în vedere.

Dar „cum e posibilă desprinderea care creează recul şi deschiderea?"; „care este sursa acestor posibilităţi şi în ce fel intervin ele sub speciile imaginii?"[30] Să spunem, în al doilea rând, că intermundiul imaginal este un interval al posibilului în care un lucru aprezentat se converteşte la ceva vizibil. Imaginaţia este „forţă de vizibilitate", ea „deschide câmpul în care un dat poate să apară".[31] A face vizibil un lucru înseamnă a-l imagina în forma apariţiei sale; nu în imaginaţie apare ceva ci imaginaţia face ca ceva să apară, să se vadă în imaginea apariţiei sale. Este un dat care *poate* să apară, iar aici „a putea" desemnează posibilul donaţiei şi puterea apariţiei. Ceea ce se dă – ca dat al unei donaţii manifestante – se potenţializează în câmpul vizibilului, apare ca potenţă deschisă, lucrătoare în forma în care se întruchipează. „Această prezenţă imediată, non-conceptuală şi totuşi non-sensibilă, este « imaginea »".[32] Ceea ce Dufrenne numeşte prezenţă imediată califică doar imaginea percepţiei empirice ori – în plan estetic – imaginea poetică, puterea de a evoca prezenţa unui lucru absent.[33] Spre deosebire de aceasta din urmă, imaginea poetală nu este încă prezenţă, nu deschide orizontul în care ceva prezent reprezintă obiectele lumii care se dau în conştiinţa de ceva. A fi prezent înseamnă a te situa în raza conştiinţei intenţionale, precum o imagine deja constituită de care conştiinţa ia act ca de ceva care *este* de faţă. Imaginea poetală e o permanentă cvasi-prezenţă

[27] Este, conform lui Platon, calitatea eminentă a sufletului superior, „partea divină din noi", „partea cea mai stăpână a sufletului (...) care ne poartă de la pământ spre cerurile cu care se aseamănă" şi care realizează un act de intermediere prin asemănare: „astfel, partea inteligentă din noi devine, potrivit naturii sale originare, asemănătoare cu ceea ce este obiectul ei de contemplaţie, împlinind, acum şi pururea, adevărata viaţă ce ne-a fost dăruită de zei" (*Timaios*, 90 a-d).

[28] În acest stadiu se poate spune că nu e actul conştiinţei constituante ci demersul unei existenţe, „conştiinţa poate trăi în lucrurile existente fără reflecţie şi (...) ea se abandonează structurii lor concrete care n-a fost convertită încă într-o semnificaţie exprimabilă" (Maurice Merleau-Pony, *La structure du comportement*, Quadrige / PUF, Paris, 2013, p. 302).

[29] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 19.

[30] *Ibidem*, pp. 19, 21.

[31] *Ibidem*, p. 22.

[32] *Ibidem*, p. 23.

[33] În acest sens vorbeşte Henri Bergson de faptul că „o imagine poate *fi* fără *a fi percepută*; ea poate fi prezentă fără a fi reprezentată" (*Materie şi memorie*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996, p. 29). *Esse non est percipi*, dar dacă aici lucrul absent este evocat ca prezent, el este adus mai degrabă la prezenţa sa de *semn* decât de imagine.

nereprezentabilă, inimaginabilul inaparent pe care imaginaţia îl pune în vedere, pe care însă doar intuiţia comprehensivă îl sesizează ca înţeles al semnificabilului originar. Nu se dă gândirii, căci imaginea poate absorbi gândirea, o poate atrage într-un peisaj sălbatic în care ea nu găseşte puncte de reper. Este o gândire care, „încredinţându-se imaginii, riscă întotdeauna să se piardă"; reflecţiei îi e necesar un mare efort pentru a nu se lăsa prinsă în schemele simbolice, „pentru a refuza să se închidă în imagine".[34]

Pre-realul vizibil: o lume a pre-formalului

Dar se închide ea într-adevăr în imagine? Mai degrabă decât despre intenţiile vide care împlinesc vizibilitatea unui obiect, ar fi vorba de *intuiţiile vide* care nu numai sunt întregite de imagine (precum intenţiile), ci contribuie decisiv la dezvăluirea imaginii, căci unde îşi poate aceasta arăta mai bine faţa vizibilă dacă nu în chiar locul ivirii sale în lumina unei intuiţii receptive?[35] Iar ceea ce arată imaginea – ce apare prin imagine – neagă realul în favoarea irealului asupra căruia insistă Sartre? „Există un ireal care este un pre-real: este anticiparea constantă a realului, act în absenţa căruia, într-adevăr, realul n-ar fi niciodată pentru noi decât un spectacol fără adâncime şi durată"; „a preforma realul, într-o aşteptare care-mi permite nu numai să nu fiu surprins şi să-l recunosc – aşa cum arăta Alain – ci încă de a adera la el – aceasta ni se pare a fi funcţia esenţială a imaginaţiei".[36] Imaginaţia pre-formează realul, află în substanţa realului germenii unei posibilităţi de fiinţare. Un *pre-real vizibil*, întrucât el se arată în imagini pe care – la limită – le-am putea recunoaşte drept reale şi, prin urmare, la care am putea adera, dar a căror natură prezintă realul *şi* în acest mod de *a fi posibil*, adică de a semnifica înainte de a fi. Astfel încât imaginaţia, departe de a fi falsă ori aberantă, generatoare de iluzii,[37] este „afirmarea unei valori care nu e reală, dar care dă sens realului".[38] Ea merge mână în mână cu intuiţia, dar nu este intuiţia. Imaginaţia este creatoare de valori semnificante ale realului pe care îl îmbogăţeşte; intuiţia nu creează nimic, ea primeşte la sine donaţia unui semnificabil originar. Dacă imaginaţia adaugă realului noi teritorii, tărâmuri încă necunoscute care întâmpină forma realului, în sensul că îi aduce la vedere potenţele pre-formale în zona incertă a ceea ce s-a numit mai sus pre-real, intuiţia intervine acolo unde ceva este imaginat, apare ca imagine şi dă de înţeles. De aceea, spre deosebire de imaginaţie, ea este

[34] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 28.

[35] De aceea, fenomenologia imaginii poetice „nu se întemeiază pe o absenţă de intuiţie, chiar şi atunci când expresia ar viza un obiect aşa-zis inexistent, căci semnificaţia înţelege să surprindă prin acest mijloc o altă realitate, realitatea absolută a subiectivităţii" (Jad Hatem, *Phénoménologie de la création poétique*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 52).

[36] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, pp. 29-30.

[37] Pentru Sf. Ioan Damaschin, „facultatea de imaginaţie este o putere a sufletului iraţional" (*Dogmatica*, II, 17). La fel pentru Montaigne care, în cap. XII (*Apologie de Raimond Sebond*) al *Eseurilor*, vorbeşte despre „vanitatea imaginaţiei", de imaginaţia ca „dereglare a gândurilor", adăugând: „Pe bună dreptate am pus în valoare forţa imaginaţiei noastre, căci nu ne posedăm bunurile decât în vis" (*Essais*, Livre II, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, pp. 119, 126, 155). Despre efectele nefaste ale imaginaţiei, cf. *ibidem*, p. 259. De asemenea, pentru Pascal imaginaţia este „inamică a raţiunii", „o a doua natură" care neagă raţiunea şi suspendă simţurile (*Pensées*, I, Gallimard, Paris, 1988, fr. 41, édition de Michel Le Guern, pp. 76-77). Dar trebuie specificat că ambii au în vedere imagini mentale care invadează conştiinţa şi se substituie „raţiunii evidente". În alt sens, dar cu aceeaşi finalitate, pentru Simone Weil imaginaţia e „singura sursă a erorii şi a minciunii" (*Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, Paris, 1966, p. 30); imaginaţia colmatantă de viduri „lucrează neîncetat pentru a astupa toate fisurile prin care s-ar strecura harul", ceea ce impune „abolirea imaginarului în progresul spiritual" (*Greutatea şi harul*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003, pp. 54, 92).

[38] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 31.

comprehensivă; imaginaţia creează imaginea unui înţeles, intuiţia dă de înţelesul unei imagini. Nu îl deschide – sarcină a comprehensiunii deja interpretative – , ci descoperă locul ascuns, îndepărtat, unde ceva începe să fie, să se spună aşa cum arată, să se arate în chiar ceea ce semnifică. Imaginaţia „nu furnizează conţinutul ca realitate percepută, ci face ca ceva să apară”[39] în orizontul posibilului care constituie un pre-real. Intuiţia dă de ceea ce apare ca posibilitate pre-formală, e prima care ia în primire şi în privire imaginile. Faptul că „imaginile sunt primele” arată că aprioricul apariţiei lor excede orice dat obiectiv care se prezintă conştiinţei, la fel cum precede orice actualizare ori realizare. Imaginile apar în virtutea semnificabilului pe care imaginaţia îl scoate la vedere şi pe care intuiţia îl pune în vederea înţelegerii.

„Imaginaţia poate suscita percepţia, dar nu are misiunea de a o îmbogăţi”[40]; imaginaţia nu înţelege şi nu comentează obiectul estetic provenit dintr-un ireal sau, mai degrabă, din pre-realul perceput de intuiţie. Un atare obiect – poemul în speţă sau cutare complex de imagini – „nu există decât graţie aparenţei care, ea însăşi la rândul ei, nu există decât pentru a-l semnifica”.[41] Semnificabilul apare ca imagine întrupată poetal; el se dă imaginaţiei cititorului doar în natura sa pre-formală de obiect posibil încă nerealizat, dar care „constituie o lume, o lume care-i este interioară”. El închide în sine o altă lume, o lume care însă poate fi oricând deschisă de intuiţia care îi percepe semnificarea; o lume care – în insularitatea ei – e suficientă sieşi, există prin sine dar nu şi pentru sine. Starea de închidere în sine este de fapt ascunderea deschisă a cărei imagine luminează în ascuns, apare în chiar distanţa care o desparte de realul manifestării sale actuale.[42] De aceea nu vorbim de o imagine pe deplin conturată, ci mai curând de înaintarea spre imagine, acolo unde pre-formalul îşi caută încă o formă de manifestare, de acel imagem care poartă imaginea *in nuce*. Trebuie repetat însă că aici *pre-* nu este un indice temporal; ceea ce este înainte este *în*, un *à-venir* în care viitorul e interior prefigurat, advine ca *potentia* pură a emergenţei.[43] Când spunem că pre-formalul nu e *încă* formă, ne referim la o poziţie în structura imaginii înseşi, la pre-poziţia imanentă a unui

[39] *Ibidem*, p. 32.
[40] *Ibidem*, p. 34.
[41] *Ibidem*, p. 35.
[42] „Pretutindeni, aşadar, subliniază Dufrenne, percepţia estetică solicită o anumită detaşare al cărei organ poate fi senzorialitatea, dar al cărei principiu este, fără îndoială, în imaginaţia înţeleasă ca putere transcendentală de construcţie a distanţelor” (*ibidem*, p. 34). Distanţa pune o distincţie. Trebuie însă abordat şi aspectul corelativ, ceea ce Gadamer numeşte *non-distincţie hermeneutică*, şi anume dorinţa de a anula distanţa tocmai pentru a face cu putinţă întâlnirea cu arta. E vorba, în cazul artei, de „o anumită tensiune între « aspectualitatea » contemplării şi a imaginii contemplate – « Anbild », cum am numit-o noi – şi semnificaţie, pe care o înţelegem bănuind-o în opera de artă” (Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000, p. 85). Chiar dacă suntem conştienţi de distanţa la care se menţine lumea poemului în raport cu lumea cititorului, identitatea hermeneutică este aceea care fundamentează unitatea operei, ea fiind întemeiată mult mai profund în experienţa estetică, şi aceasta întrucât spaţiul liber pe care îl lasă poemul prin însăşi diferenţa sa trebuie umplut de imaginaţia şi intuiţia înţelegătoare. Identitatea sau non-distincţia „constă tocmai în faptul că există în ea ceva « de înţeles », că ţine să fie înţeleasă drept ceea ce « vede » sau « spune ». Este o provocare lansată de « operă », care îşi aşteaptă împlinirea” (*ibidem*, p. 92). Aşteptarea de sens se realizează în împlinirea acelui sens în experienţa estetică individuală, iar non-distincţia hermeneutică nu depăşeşte distanţa decât pentru a o împlini ca identitate între ceea ce opera spune şi ceea ce este înţeles ca spunere. Cf. de asemenea Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1976, pp. 43, 66-67.
[43] În raport cu fiinţa, ceea ce este înaintea fiinţei „este deplin *viitor*, ceea ce nu e încă, dar *va fi*”, adică *puterea imediată de a fi*, fiinţarea pură *in statum potentiae* (F. W. J. Schelling, *Philosophie de la Révélation*, Livre II, PUF, Paris, 1991, p. 51).

imagem care conţine în sine posibilul semnificabil al formei pe care o ia imaginea ca atare sau la imaginea internă a unui semnificabil non-manifestat a cărui lumină iradiază discret pre-figurându-se ca posibilitate reală, deşi nerealizată. O formă goală care nu e doar contur vizibil, ci şi fond al semnificării; inaparentul său nu se manifestă – vederii şi înţelegerii intuitive – decât în forma expresivă a unei întruchipări. Imaginea este figura acestei totalităţi semnificante în care „fondul este garantul formei”.[44] Forma apare numai pe fondul sensului din care se hrăneşte, la fel cum fondul îşi preformează deja forma în care se dezvăluie. În ultimă instanţă, este un fond al irealului în miezul formei pe care o însufleţeşte şi o deschide în lumea realului.[45] În acest sens, Sartre are dreptate să aducă în discuţie irealul imaginii,[46] căci chiar dacă posibilul este un existent real, ceea ce începe să semnifice este nerealizatul non-manifestării, irealizatul unei lumi pe cale să se zămislească, drept pre-facere a unei potenţe imaginante.[47] De aceea, afirmă Dufrenne, „în aparenţă, într-adevăr, trebuie căutat sensul, fapt care-i conferă o necesitate internă şi prin care ea este imediat inteligibilă”.[48] Dacă aparenţa spune totul, aceasta pentru că ceea ce apare *în* ea – din şi prin aducerea la vedere pe care o promovează – se *pre*-dă intuiţiei intelective, inteligibilul fiind chiar semnificabilul pus în vederea înţelegerii, un comprehensibil pe care imaginaţia îl vede şi pe care intuiţia îl înţelege. Altfel spus, intuiţia vede cu ajutorul imaginaţiei, imaginaţia este ochiul mereu deschis al intuiţiei. „A imagina, în acest caz, înseamnă numai a percepe mai bine aparenţa şi nu a anticipa percepţia unui alt lucru. Imaginaţia este întotdeauna posibilitatea de a vedea, dar de a vedea sensul numai în aparenţă şi nu în afara ei”.[49] Imaginaţia nu trezeşte imaginile ci le contemplă; dacă am putea spune că ea le „creează”, aceasta doar în sensul că le vede, le profilează în câmpul vizibilului.[50] Nu există o lume a imaginaţiei, ci doar o lume pe care imaginaţia o poate vedea, o lume care există în comprehensiune, în apariţia vizibil-inteligibilă a sensului inaparent *posibil*.

---

[44] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. I, p. 224.

[45] « Dacă irealul ca sens al obiectului estetic nu este un imaginar, faptul se explică prin aceea că irealul este interior acestui obiect şi trebuie sesizat în substanţa acestuia; sensul este imanent lucrului; irealul nu este un lucru decât pentru faptul că este dat în real, în lucrul perceput, aşa cum sufletul este în corp şi se citeşte prin el” (*ibidem*, vol. I, p. 290).

[46] „Aparenţele care se risipesc nu sunt imagini, – spune Sartre – ci doar aspecte incomplete ale lucrurilor. Nicio imagine, niciodată, nu vine să se amestece cu lucrurile reale”. Dar „în ce măsură se neagă realitatea imaginii?” Prin postularea faptului că orice imagine este o percepţie falsă, falsificată. Imaginea „va rămâne precum un ireal, înfăţişându-şi chiar prin aceasta caracterul esenţial, acela de a fi tocmai non-existenţa” (Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983, pp. 109, 130, 133, 136).

[47] Este o lume *ca şi cum*, „o lume care nu poate fi decât simţită, o lume care nu este, în mod exact, reală. Lumea pe care o vizează conştiinţa este o lume care nu este, dar e o lume reală; lumea obiectului estetic este o lume care este, dar ca lume ireală. E vorba de un ireal interior realităţii obiectului estetic căruia îi este sens, în timp ce lumea exterioară este un real exterior în raport cu irealitatea conştiinţei căreia îi este scop” (Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 97). „Acest ireal este, de asemenea, neutralizat şi anume în înţelesul că nu-l considerăm cu adevărat ca ireal: este irealul care nu este în întregime ireal” (*ibidem*, vol. I, p. 57), căci altfel cum ar putea participa imaginaţia la ceva ce ar fi absolut ireal, adică inimaginabil?

[48] *Ibidem*, vol. II, p. 36.

[49] *Ibidem*.

[50] „Ca să înţelegem experienţa artei, suntem ispitiţi astfel să ne întoarcem în profunzimile fondului lexical mistic şi să îndrăznim cuvinte noi, precum « imaginea contemplată » [*das Anbild*]. Situaţia e de aşa natură – şi este unul şi acelaşi proces – de parcă din lucruri am zări imaginea şi parcă ne închipuim imaginea în lucruri. Astfel, imaginaţia, puterea omului de a-şi închipui o imagine, este cea după care se orientează, înainte de toate, reflecţia estetică” (Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, ed. cit., pp. 81-82).

Imaginaţia nu are acces decât la pre-forma semnificantă, adică la aparenţa unui semnificant al cărui semnificat e înţeles intuitiv. Atitudinea imaginantă presupune drept corelativ o atitudine perceptiv-intuitivă care e deja o înţelegere a ceea ce în imagine apare *ca imagine*, ca sens al apariţiei, semnifică aşa cum apare şi apare tocmai pentru că ceva semnifică. „Imaginaţia poate fi invocată aici numai întrucât ea conlucrează cu percepţia, şi nu ca un corelat al unei conştiinţe imaginante care ar cere, odată cu demisia percepţiei, abandonarea obiectului estetic”.[51] Imaginea este o totalitate semnificantă, dar nu îşi onorează această poziţie decât în unitatea poemului, într-o lume care „presupune imagini integrate percepţiei, şi anume imagini încă virtuale şi nedesfăşurate pentru ele însele”.[52] Ceea ce înseamnă că imaginile nu fiinţează pentru sine, izolat, ci doar integrate într-un întreg complex semnificant în care îşi intersectează şi îşi împlinesc sensul.[53] În plus, ele nu impun o lume realizată, gata-făcută pentru a fi consumată; este o lume de subînţelesuri, de umbre şi lumini, de apariţii clar-obscure şi de dispariţii eclatante, o lume prinsă în magma incandescentă a facerii şi a prefacerii.[54] Aici nu vedem şi nu înţelegem decât ceea ce se arată şi se spune ca pre-formare şi trans-formare, trecere spre formă şi dincolo de ea, spre urzeala unui text încă neînchegat, ceea ce apare în trecere dând inaparentului un chip. Este chiar răstimpul contemplării, răgazul în care simţim tensiunea distanţei pe care năzuim să o anulăm pentru a putea vedea şi înţelege cu adevărat. Imaginile vin de departe, trec fulgurant, abia perceptibile prin acest intermundiu al semnificării. Ele dau inaparentului forma unui trup care se rosteşte ca lume proprie, ca tablou de sine stătător. Cum să înţelegem această lume care nu e a noastră? Cum de înţelegem o lume care ne provoacă şi ne sfidează, ne seduce precum ceva străin care ne cheamă într-un tărâm necunoscut? Dar nu este ea chiar necunoscutul propriei noastre lumi, faţa ei nevăzută, alteritatea posibilului pe care îl ignorăm dar care ne stă aproape, fără să o ştim? În faţa poemului suntem chemaţi să împlinim ceea ce el ne arată în deschiderea sa, să păşim în gol, în suspensia deja-ştiutului şi a deja-trăitului. Formele pe care le întrezărim aici se desenează pe ecranul înţelegerii noastre ca imagini care, deşi se profilează în depărtarea unei distanţe în aparenţă insurmontabile, ne conduc înapoi spre noi înşine, ne arată aşa cum nu ne-am văzut vreodată. Ne aflăm în lumea poemului, în poemul care ne deschide lumea, ne dă lumina unui nou înţeles.

Bibliografie

Bachelard, Gaston, *La poétique de l’espace*, Quadrige / PUF, Paris, 1981
Bergson, Henri, *Materie şi memorie*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971

[51] Mikel Dufrenne, *op. cit.*, vol. II, p. 38.
[52] *Ibidem*, p. 42.
[53] „Obiectul estetic ni se dezvăluie ca totalitate”, dar o totalitate a trupului poetal (non-sensibil dar inteligibil) al fiinţării posibile, înainte de a deveni fiinţa actuală a unui text, corp poetic al operei de artă. „Cel mai înalt nivel al semnificaţiei devine aici forma veritabilă, sufletul obiectului în sfârşit circumscris” (*ibidem*, vol. I, p. 211).
[54] Nu este o lume într-atât de fictivă încât devine ireală; „lumea obiectului estetic nu este ireală pentru că este fictivă. Ireal este obiectul reprezentat (...); portretul cel mai fidel este ireal încă pentru că el nu dă modelul. (...) Ceea ce este spus este, totuşi, real, de îndată ce lumea obiectivă nu mai este considerată ca normă absolută a realului” (*ibidem*, vol. I, p. 282).

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976
Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976
Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000
Hatem, Jad, *Phénoménologie de la création poétique*, L'Harmattan, Paris, 2008
Jankélévitch, Vladimir, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, L'Harmattan, Paris, 2005
Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1986
Merleau-Pony, Maurice, *La structure du comportement*, Quadrige / PUF, Paris, 2013
Montaigne, *Essais*, Livre II, Garnier-Flammarion, Paris, 1969
Pascal, Blaise, *Pensées*, Gallimard, Paris, 1988
Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté.* II. *Finitude et culpabilité*, Aubier, Paris, 1960
Sartre, Jean-Paul, *L'imagination*, Quadrige / PUF, Paris, 1983
Schelling, F. W. J., *Philosophie de la Révélation*, Livre II, PUF, Paris, 1991
Schelling, F. W. J., *Sistemul idealismului transcendental*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995
Valéry, Paul, *Propos sur la poésie*, în *Œuvres*, I, Gallimard, Paris, 1957
Weil, Simone, *Intuitions pré-chrétiennes*, Fayard, Paris, 1966
Weil, Simone, *Greutatea şi harul*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003

GENERATING A NEW LOCAL MARKET

George NICULESCU
"Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu

Abstract : This paper presents preliminary findings from an action research project aimed at „generating a local-new-market". In this study we conceptualize the issue of generating a new market as a process broken out through a phenomenological demarche and the issue of the structural innovation of a local market. The action of market building is a necessarily complex and pragmatic endeavor that mobilizes various heterogeneous resources, recruits professionals with varied and often conflicting worldviews, and is in a constant process of (re)negotiation and compromise in the collective effort to sort out the various cognitive, technical, political and cultural problems that emerge when designing a specific market.
Keywords: market, paradigm, strategy, innovation, action research.

Introduction

Beside the classical role/function of market of efficiently allocation of resources and the Coase's functions of facilitation of exchange and reduction of transactions costs, there is also a view of a market as a complex evolving device that promotes division/specialization of labor, learning/ innovation and economic growth/development, which takes place within a cultural environment.

In this context of a socio-cultural economy, understanding the (economic) creativity (innovation) as a processual collective phenomenon and not only as an individual activity, that involves the role of things/artefacts as mediators of human action, as well as external forms of knowledge, gives new insights and perspectives to the problem of generating a (innovative) market. (see Roth, A. E. (2002); Plotkin, Henry C., (2007); Baumol, William J. (2002); Florida, Richard (2002))

The performativity approach to the econmics (focused on the role of economic theory and calculative infrastructure in the social construction of markets) and the political perspective (that assimilates market emergence to a political negotiation process) try also to give adequate answers to the problem of how the economic theories contribute to structuring the economic practices and so to contribute to this subject (see Callon, M. and Muniesa, F. (2007); Beckert, Jens (2007);

The challenging problem in economics is not how a market functions, but how to generate a (new) market. Also in an ongoing research about the cultural tourism market, we developed a specific iterative method for generating a market within the action-research perspective.

But, even if the global recession is commanding most of the attention of business executives and government leaders, we should not lose sight of innovation. It is clear that the future of businesses depend on it, and understanding that the long-term growth prospects of cities and nations are tied to it. In times of economic turbulence, innovation remains the most important differentiator separating economic winners from all the others.

Even though the participation of economics and economists in market building might be important and effective, the fact that economists do attempt to enact the realities their theories describe is relevant for shaping and moulding reality and for overcoming the obstacles that get on the way and prevent economic theories from becoming true. In this respect it should be clear that the ultimate goal is not to make „economic engineering" more 'scientific' and capable of constructing the world of economic theory and so to preach that economics constructs reality to its image, but that the new approach should illuminate on how economics actually participates in shaping that reality. (see Roth, A. E. (2002); Smith, V.L. (2008).

Generating a new market

Generating a market is a strongly non-linear process, even with some bounce aspects generated by the emergence of some injector factors of instability – accordingly, the approaching models may be searched in the creativity area (specific to disruptive innovations) and inspired from the logos of the bifurcation models and of synergetic theories. This sort of demarche demands however a very big volume of theoretical cumulative process, also verified quantitatively. Generation means institution and any strictly determinist (formal) model can only surprise at most the emergence (apparition by self-organization) and not the institution (apparition by architectural creation).

In fact, the market cannot generate itself only develop, as it is preexistent. When referring to the market generation, we actually refer to the generation of a new market, as a market niche previously inexistent, generated through an entrepreneurial pioneering by which the germs of a new disruptive industry is implanted.

This type of situation is also indirectly remarked in an entire series of works[1] by Gaurab Bhardwaj, who puts as base of his concept and his method of *anticipatory entrepreneurship* the idea that *" markets can be anticipated by discovering (s.n.) and meeting latent needs rather than needs that are expressed and known. Anticipatory entrepreneurship deals with operating in the region that precedes the point of origin of the familiar industry life cycle curve. It is about creating the curve's origin and setting its growth trajectory"*.

Even the expressed needs are difficult to be formalized in a demarche, not to speak about the latent ones, which in order to structurally be researched should firstly be brought into light through open communication, therefore, appealing to an inevitable phenomenological component. The discovery in mind that „a certain (even vaguely defined) latent need might exist" is a purely phenomenological knowledge fact. For the field of the orthodox economic sciences, on which the excess of formalization seems to have become a blocking factor if not a noxious one[2], it is difficult to admit that market is an essentially phenomenological entity. In this way, the economic foresights are often overbalanced by events of phenomenological origin. Riots, fashion, attempts, panics etc., may unbalance any

[1] The Method of Anticipatory Entrepreneurship - Gaurab Bhardwaj, Babson College, Babson Park, MA, USA- Vinay Chowdhry, Retired Founder & CEO of Qualicon (a DuPont subsidiary), Wilmington, DE, USA - Bhardwaj, Gaurab and Vinay Chowdhry (2005). "The Method of Anticipatory Entrepreneurship", Frontiers of Entrepreneurship Research, p.39.

[2]...as many times has even vehemently observed Georgescu Roegen, proposing the exceeding of the arithmomorphic obsession by accepting the dialectical penumbra, natural situation in the economic sciences

prognosis or previous allotment. As much as we would formalize, we will be able to describe at most the anticipatory behavior systems generated by needs that have already been structured and not by behaviors generated by needs which are still latent.

Besides, the definition of the concept of anticipatory system itself deals with formal difficulties. Robert Rosen, in the famous book „Anticipatory Systems"[3] tentatively defined the concept of an anticipatory system*: "a system containing a predictive model of itself and/or of its environment, which allows it to state at an instant in accord with the model's predictions pertaining to a later instant."*

Such definition of an operational value does not give us any chance to explain „how come that the anticipatory systems have appeared" in a determinist manner. It only makes us admit their existence, although we have always known it by the fact that we know that we are anticipatory itself, because we anticipate and we know that we know it. Where do we know it from? From our own experience which, as Mihai Draganescu affirms as well in his work (e.g. Ortophisics) is profoundly a phenomenological one. Admitting that in reality also final causes take part in the action and that it cannot be explained without considering them as being fundamental is actually difficult only for the ultra-positivist academic world. As Dubois[4] also remarks, *"Robert Rosen considers that anticipatory systems are related to the final causation of Aristotle. A future cause could produce an effect at the present time. Then the causality principle seems reversed. Robert Rosen relates some anticipatory systems to feed-forward loops".* Entrepreneurs however do not have these kinds of ultra-positivist prejudices, they also base on intuition in a great deal. They know that the others make use of feed-forward loops so they act in an intentional, anticipative, proactive manner, exactly for building the future – they make (or at least try to, even with risks) an exercise of programming the future, harboring anticipatory behaviors (based on feed-forward) of the others. Entrepreneurs make economy, the economists only try to figure out how to make it less risky, choosing the financeable companies and who is trustworthy enough to make them by the decisions of investments and by the right of monetary emission of the banks. Reaching powerful positions, the ones from the elite of the economists constrain economy towards a political way which seems today to be serving more to their vanity rather than to a civilizer, Aristotelian-like objective, which to become available for the global society. In reference to the dangerous vanity of those elites, Nicolae Georgescu Roegen said: *„we cannot see a society that, failing in programming its existence in the limits of a theory, would prefer to commit suicide rather than looking for another theory!".* To put it in a nutshell, the problem is not the fact that we need an extra-player in order to assure us that the entrepreneurial process does not introduce unacceptable risks in the social-eco-ecological environment through its pioneering, but the one that the player is too likely to only see the monetary risks, reducing everything to them.

As a matter of fact, we should talk about at least three players in the reality of the possibilities of accomplishment, to decide as motivated as possible whether the offer of an implant of a niche of a new market is acceptable, having in view the complex connection:

[3] Rosen R., 1985: Anticipatory Systems. Pergamon Press, New York

[4] Dubois M., 1999: Computing Anticipatory Systems, CASYS, Vol. III, No.1, pp 67-102

risk/chances/promises. Those three players would be: the initiators, the consumers and the investors, each of them with their knowledge of allocating the resources and with their specific methods of pursuing the way from intuitive/phenomenological to deterministic/structural, so that only the final vote should contain an as reduced as possible phenomenological shadow – the decision should be made in the most responsible way and with the essential contribution of conscience.

The structural innovation of a local market

If on a market is implanted a new industry which is preexistent on international level, the implant will cause co-adaptation perturbations. In emergent regions, where massive extra-regional investments take place and where important shares of the industries from the developed countries migrate, these kinds of perturbations may be major. For example, the labor market may suffer important structural modifications. Technically, a new sector appears and, as a result, the economic structure as a whole is changed.

At the same time (having in view the fact that an architecture means structure and form), the entire architecture of the market will change and this will induce variations of the constraints, previously established, practiced by the market on the social system. All the other subsystems will locally be adapted. The entire process will evolve, during the transition, at local levels. The former objective of performance of the entire system will significantly be discarded by the new architecture, a transitional, in evolution one.

What global objective (aim of the society) will then ever act upon the respective economic-social system?

In order to get an answer to this question, we should observe that there are at least nine ways of strategic innovation, as well as on tactical level it is acted in a reactive, interactive and proactive manner and on the strategic one it is acted in situations which induce anticipatory ready to adapt pressures, with different significances in connection with the major strategic purpose, of persistency in time of the system which is strategically managed: threats, opportunities, perspectives.

Au fond, in constructal vision, any business could become subject for modeling, as being the expression of the strategic effort of the one who manages it to make a flux of benefits persist in time, conferring to that business such an architecture (organization, structure, regularity etc.) so that the flux of benefits should persist as long as possible at a satisfactory level and, during short periods, to a sustainable level at which it should work with a minimum flux of resources (human, material, financial, etc.).

The global constraint of the business will be given by the market through the prices, norms, habits, behaviors, etc. which make themselves felt in it and by the environment through its evolutions and through the repercussions of the human activity at global level (less and less resources because of wasting them, because of the demographical growth, of the climate changes etc.)

We proposed ourselves to come to a representation of a market specific to a business which is adequate to the constructal paradigm.

A. Any market is an entity in which businesses have a finite duration and last as long as:

1. Are competitive from the capacity of exploiting resources and selling deliverables point of view,

2. Succeed in keeping a high enough innovation rhythm towards the direct. competitors,

3. Succeed in coevolving with other businesses on the market in order to maintain their optimum of span/range/scale (through bringing products into the external market, strategic alliances, strategic partnerships etc.).

B. Any effective economic activity has the following invariable structure of processes for which A. demands a minimal performance:

1. Alimentation with basic resources,

2. Operation with info-infrastructures and exploiting norms,

3. Generation of deliverables,

4. The creation of delivery specifications adapted to the demand,

5.Be aware of the attention of the suspects,

6. Commutation of attention into desire of consume.

C. The competitive **national, regional and sub-regional** business environments lead to a structure of some classes of performancethat on a more careful analysis centered on the structural optimization (a minimal number of generic classes to cover the maximum of the types put into evidence by the casuistic research) highlights 6 levels of performance.

1. The effective level – regarding the exploitation of the individual patrimony

2. The innovative level –regarding the development of the individual patrimony

3. The investigative level - regarding the creation of an individual patrimony of knowledge

4. The networking level – having in view the advantages as a result of the interconnection with the operation environment

5. The participative /sharing level - having in view the advantages as a result of the cooperative integration

6. The institutive level - having in view the advantages as a result of the transactional interoperation.

Conclusions

The action of market building is a necessarily complex and pragmatic endeavor that mobilizes various heterogeneous resources, recruits professionals with varied and often conflicting worldviews, and it is in a constant process of (re)negotiation and compromise in the collective effort to sort out the various cognitive, technical, political and cultural problems that emerge when designing a specific market.

In fact, the market cannot generate itself only develop, as it is preexistent. When referring to the market generation, we actually refer to the generation of a new market, as a market niche previously inexistent, generated through an entrepreneurial pioneering by which the germs of a new disruptive industry is implanted.

The challenging problem in economics is not how a market functions, but how to generate a (new) market. Also in an ongoing research about the cultural tourism market, we

developed a specific iterative method for generating a market within the action-research perspective.

References

1. Callon, M. and Muniesa, F. (2007) "Economic Experiments and the Construction of Markets", in D. MacKenzie, F. Muniesa and L. Siu (eds.) *Do Economists Make Markets? On the Performativity of Economics*. Princeton University Press
2. Bardsley, N. (2005) "Experimental Economics and the Artificiality of Alteration", *Journal of Economic Methodology* 12
3. Baumol, William J. (2002) The free-market innovation machine: analyzing the growth miracle of capitalism, Editor Princeton University Press
4. Beckert, Jens (2007) The Social Order of Markets**,** Max Planck Institute for the Study of Societies, Cologne, December
5. Beinhockerm Eric D. 2006, The Origin of Wealth Evolution Complexity, and the Radical Remaking of Economics, Published Harvard Business School Press
6. Florida, Richard (2002) *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books
7. Gronroos, Christian, 2007 – Service Management and Marketing, Customer Management in Service Competition, Editura John Wiley & Sons, 3rd edition
8. Guala, F. (2009) "Methodological Issues in Experimental Design and Interpretation," in H. Kincaid and D. Ross (eds.) *The Oxford Handbook of Philosophy of Economics*. Oxford: Oxford University Press
9. Horowitz, Tamara and Massey, Gerald (1991) Thought Experiments In Science And Philosophy
10. Lawson, T. (2003), *Reorienting Economics: Economics as a Social Theory*, London: Routledge
11. Pine II, J. B. & Gilmore, J. H. 1999, *The experience economy* Havard Business School Press, Boston
12. Plotkin, Henry C., 2007, Necessary knowledge, Oxford University Press
13. Reason, P., & Bradbury, H. (2001), (Eds.), *Handbook of Action Research: Participative inquiry and practice* London:Sage Publications
14. Roth, A. E. (2002) "The Economist as Engineer: Game Theory, Experimentation, and Computation as Tools for Design Economics," *Econometrica* 70
15. Smith, V.L. (2008) *Rationality in Economics: Contructive and Ecological Forms*. New York: Cambridge University Press

FACTS ARE NOT SACRED

Dragoș AVĂDANEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The title of the paper (an adapted quotation) is meant to suggest the attempt of showing that the greater the distances (temporal, spatial, conceptual or otherwise) between a series or a set of facts and the language/s describing them, the less "sacred" these facts become, tending, in fact (sic!) to disappear completely. Our example is a 1900 murder case in Iowa, whose facts are first "concealed" in a sequence of trials and their numerous stories (testimonies, pleas, judgments, commentaries, verdicts…), then covered by journalist Susan Glaspell in 1901, then turned into a play by the same—"Trifles"—of 1916 (for other, later audiences in the U.S. and elsewhere in the world through translations and other "interpretations"), and finally reworked by the author into "A Jury of Her Peers"(1917)—a short story that partially completes the fact-to-fiction cycle in this remarkable development.

Keywords: facts, trials, play, story, Glaspell, transformation, language, fiction.

Twentieth-century America's is a culture that may be said to have begun under the sign of a President—Theodore Roosevelt—who described "muckraking" journalist and novelist Upton Sinclair (1878-1968) as a "crackpot," but after reading his *novel* The Jungle (1906), decided that an investigation take place (in the meatpacking industry of Chicago), followed by the passage of the Meat Inspection Act and the Pure Food and Drug Act of 1906; so, from facts to journalism, to fiction, to political-administrative action. Ever since, journalism and fiction have gone hand in hand and even competing with each other, with a great novelist like William Faulkner declaring that fiction is far more true than any kind of journalism—but this is only part of our preoccupation here.

Quite ominously, almost all of the facts that gave birth to both journalistic campaigns and stories or novels were murders, and some of the best-known examples might seem convincing. Thus, Sophie Treadwell's 1928 Machinal is based upon a sensational murder case of the 1920s, with Ruth Smyther as the real protagonist; Wendy Kesselman's My Sister in This House is the story of a famous 1933 murder case, in which two sisters (maids) from Le Mans, France, bludgeoned, stabbed and mutilated the bodies of their employer and her daughter; as expected, both writers have been proved to have altered the historicity to shape their readings of female experience in these early docudramas.

The most famous of them all comes in 1966 with In Cold Blood, Truman Capote's non-fiction book (or novel?) about a 1959 quadruple murder (Herbert Clutter, a farmer from Holcomb, Kansas, his wife and two of their four children) on which the author spent six years to write, including interviews (together with friend-novelist Harper Lee) with both residents and investigators and adding up to eight thousand pages or notes; the "robbers" (they found no safe in the house, as their tip had been) and killers were two parolees, Richard "Dick" Hickock and Perry Smith, who received a mandatory death sentence after a famous trial and

were executed on April 14, 1965 by hanging; unsurprisingly, this factually accurate tale of high terror was to have three film adaptations, so probably millions of people in the world know (about) In Cold Blood, but extremely few 9if any) would remember the Cutters and their cruel destinies.

The "murder" in Hunter S. Thompson's 1971/1972 Fear and Loathing in Las Vegas… (the title seems to have been borrowed from Friedrich Nietzsche) is the shooting and killing of a Mexican-American political activist by police officers; but there is much more to this fact-and-fiction novel (a series of journalistic reports first, by the author and an attorney, who becomes Dr. Gonzo as a character, whence the future label "Gonzo journalism"), i.e. things like what has happened to the American dream, doubled by a hippie zeitgeist; two films came out in 1980 and 1998.

The Burning Bed is a non-fiction book and film that propose a two-directional development; inspired by a real fact (March 1977 in Dansville, Michigan), in which an abused wife pours gasoline on and around her husband's bed and burns him up in his sleep—he was drunk, as usual; then she drives with her children to the local police to confess; Francine Hughes went to court in Lansing, Michigan, and was found by a jury of her peers (our emphasis) to be not guilty by reason of temporary insanity; there was a TV-movie adaptation in 1984 (with Farah Fawcett), when a husband who sees it gets the idea a burns his wife up; so, fact-fiction-fact.

Norman Mailer's 1979 The Executioner's Song is also based almost entirely on interviews with the family and friends of both Gary Gilmore (a self-destructive convict, thief and drug-addict) and his victims; Gilmore, too, was executed after being stayed on three occasions, while he fought to have his execution performed as soon as possible; naturally (this is the U.S.), there was also a film (with Tommy Lee Jones).

Finally, one can also think of none others than Steinbeck and Hemingway, who having started as reporters and (war) correspondents themselves (in Asia and Europe), used much of the "real life" materials gathered in their journalism youths to construct their stories and novels. All these—and many others—invite a student of American literature to have a look at how fact and fiction are related to one another, how reality and literature (or nature and culture, for that matter, in the larger context of cultural studies) have come to be represented in people's minds, as well as where one ends and the other begins, if anything like a boundary line could ever be drawn or envisaged.

Against this background, the comparatively lesser-known Susan Glaspell has become our choice in this investigation (n.b .) mainly because she wrote the same story as a journalist first, then as a playwright (she also acted a part in the first performance of the play), and thirdly as a short-story writer; and our "lesser known) description above invites a brief presentation.

So, journalist, playwright, actress and novelist Susan Glaspell (1876-1948)—born in a hay farmer's family in Iowa—was the author of eight one-act plays (two with George Cram Cook, her husband between 1914 and 1924, and in 1927 she published her biography of Cook, The Road to the Temple) seven full-length plays, nine novels, three short-story collections and a children's book (so one could easily describe her as prolific). By 18, Susan Glaspell was a journalist for a local newspaper (in Davenport, Iowa), then she took a major in

philosophy from Drake University and became a reporter assigned to cover the state legislature and murder cases (among these, the conviction of a woman accused of killing her husband—see infra).

From Iowa (and Illinois) the Cooks move to New York and in 1916 she, Cook and other transplanted Greenwich Village writers (Edna St. Vincent Millay, Theodore Dreiser, Floyd Dell…), artists and political activists (she herself was a leading member of Heterodoxy, and early feminist debating group) were summering at Cape Cod, in Provincetown, Massachusetts, amusing themselves by staging their own plays on a fishing wharf converted to a makeshift theater; and thus was founded the Provincetown Players, the first modern American theater company; next she discovered Eugene O'Neill, who joined the group with his Bound East for Cardiff. Glaspell herself submitted twelve of her plays to the company (in which she also participated as an actress). In 1931 her play Alison's House (based on the life and family of Emily Dickinson) was awarded the Pulitzer Prize. From Provincetown she and Cook moved to Greece, at Delphi, where Cook died; two best-seller novels follow (Brook Evans and Fugitive's Return)—both on feminist issues--, then poor health, depression, and alcoholism, resulting in her death (of viral pneumonia) in Provincetown. America's first important modern female writer (her plays received better reviews than those of Eugene O'Neill) and a pioneering feminist is still remembered for The Verge, her 1921 expressionist masterpiece, and Trifles, often regarded as a significant work of American theater.

Our intention in what follows is to look at Trifles and its short story adaptation, "A Jury of Her Peers," as they come out of real, actual facts and then develop, via journalism, into drama and fiction. Like most—if not all—of the examples we used at the beginning, Glaspell's one-act drama and short story are based upon facts that make up a murder case, so—from this point of view—one can wonder how all can possibly be sacred (other than from a figurative perspective); but no facts seem to ever remain sacred (i.e. unchanged, eternal, everlasting) for other reasons as well, as we shall attempt to show.

First of all, anyone who claims to be giving facts in a confession, a testimony, a report, a play, or a story of any kind can only give those facts through the medium of words—and this already places him or her at one remove from reality; once done or performed or happened, facts as such are gone and lost (forever), only to be recounted in words and stories, once, twice, several times… So all we can do here is use a number of words for what we found in our sources (also words) described as "actual facts." And they are: sometime after midnight on December 2, 1900, as he lay asleep in his bed, John Hossack, 59, a prominent well-to-do farmer in Indianola, Iowa, was killed by two powerful blows to his skull (one that cut deeply his skull and another one, with a blunt weapon, that crushed it). His wife (of 33 years) Margaret, also in her fifties, who slept next to him, was to declare in court (we are already gradually moving away from "bare, hard, clear, unquestionable facts") that, when she woke up heard a door close, saw a flash of light as she jumped out of bed and went into the adjoining sitting room and called her children (of their nine in all, five—13 to 26 years old—still lived at home); she also heard her husband's groans.

Re-entering the bedroom they discovered Hossack bleeding profusely, brain matter oozing from a gash, his head crushed. Terrible sight! Still, one of his sons claimed (facts are already pushed somewhere in the background) that his father was still able to speak; when he

said, "Well, pa, you are badly hurt," Hossack replied, "No. I'm not hurt, but I'm not feeling well." Fiction has already entered too deep into the world of fact (whatever that may be). The children then go to neighboring farms, several neighbors gather during the night, together with two of the married Hossack children and their spouses, and a doctor; John Hossack lived through the night with his wife Margaret caring for him; he died early Sunday morning with her and eight of their children at his side.

Still, the facts move on to another stage; a coroner's inquest follows, the presumed—words like presume, claim, pretend, remember, think… become rather frequent—murder weapon—an axe smeared with blood and several gray hairs sticking to the blade—is found under the family corn crib, close to the house; no evidence (another name for facts) of burglary was discovered, Hossack's pocket book with $40 was by his bed, there was no sign of an intruder; there was also a loaded gun, untouched, in the bedroom. Hossack had no known enemies, he was a God-fearing and church-going Christian.

As Mrs. Hossack seemed to have had both the motive (probable abuses), the opportunity and the means (the axe, rather than the gun, for instance) to kill her husband, the sheriff arrested her as she was leaving her husband's gravesite; she was imprisoned in the county jail, "as a matter of precaution." However, she was soon released until trial, which began in the Polk County courthouse on 1 April, 1901; on the first day over 1,200 people attended, and in the last day (the tenth)—more than 2,000.

This is obviously the next stage in our fact-to-fiction development: all the "facts" above are taken over by various people and turned into words, and words are then combined and recombined, replaced with synonyms or paraphrases, arranged in various syntactic orders and sequences, uttered with various intensities and at different pitches, even changed from one moment to another, and thus accepted or denied by both users and receivers—therefore transformed and translated into a great number of stories that come to be distributed over large areas and to many audiences (witnesses, prosecutors, attorneys, other lawyers, judges and, naturally, newspaper people); and then interpretations follow.

In this trial there were seventy-eight "witnesses" (fifty-three for the prosecution and twenty-five for the defense), i.e. seventy-eight stories, many of them conflicting, with the focus on seven specific questions, i.e. possibilities of interpretation (could John Hossack have talked; was the blood on the axe his or the turkey's one son had killed; how come the axe was under the corn crib; has anything been washed; was the family dog drugged; had the domestic troubles been resolved; how about a possible intruder—and a rider who was seen and heard in the night?); and, of course, the character of the speakers was thought of, their reliability or credibility, their own specific type of relationship to the language, the people, the facts and contexts in which their stories are given…

On the 10th of April, 1901, the judge charges Mrs. Hossack as guilty of first degree murder of her husband (though she all through the trial professed her innocence—"Well, gentlemen (n.b.), I hope you don't think I killed him. I wouldn't do such a thing. I loved him too much…"—and, moreover, maintained a calm fashion all of the time); then the (all male) jury returns its verdict—guilty as charged and the recommendation that she be sentenced to life imprisonment at hard labor. All these in spite of the lawyers' impassionate plea to the jury that Margaret Hossack be found not guilty (jury's sense of human nature, she was an aged

woman with a few years to live, mother of nine and with several grandchildren)—with jury members and courtroom observers moved to tears by family members' attitude during the trial.

But this (third) jury's verdict did not lay the case to rest in the minds of many members of the community (Margaret Hossack's final statement in front of the judge was "Before my God, I am not guilty…"); no wonder, one year later, in April 1902, the Supreme Court of the State of Iowa agreed to (re-)hear the case and requested a subsequent trial; the reversal was based upon several procedural, technical points (the expert testimony concerning the murder weapon, jury instruction concerning the evidence for domestic abuse…). Two months later Margaret Hossack was released on bail (a $15,000 bond) as a doctor testified as to her "serious condition." As she goes to live with one of the daughters and her husband, the defense required a change of venue for the second trial, to Madison County; a new witness comes up, (a Mr. Hainey, dismissed as not credible on reasons of insanity), other (different) testimonies are given (another series of stories), and after a twenty-seven hours' deliberation, the new jury is unable to agree on a verdict (nine were for conviction, and three for acquittal), and Margaret Hossack is not retried; now sixty years old and in failing health, she was ordered released (with her guilt or innocence still in question). With this hung jury and such an order, the Board of Supervisors expressed its desire that the case be dismissed (followed by the county attorney's subsequent decision that the case be dismissed). Margaret Hossack lived for thirteen years after this second trial and was buried in the New Virginia cemetery next to her husband, John Hossack; their true story—like the story of any marriage?—remains unknown, so one can easily conclude that there never is anything like a true story (upon which both legal judgment as well as literary judgment could be based) and that "case closed" has no meaning in terms of story-telling.

In the meantime—in fact, before, during, and after the trial, sometimes even long after, as we will see—the newspapers had their own stories about all of these "facts"—already contaminated by the "fiction of language" from the very beginning. Here we will only refer to Glaspell's role in this "sensational murder case" as a journalist. She was only twenty-four years old, in 1900, when assigned to cover the Hossack case, i.e. the arrest, trial, and, finally, conviction of wife Margaret Hossack (by, in order, a sheriff, a coroner, a trial judge, lawyers and a jury made up only of men). But on the tenth day of the first trial (the sentencing of Margaret Hossack), Susan Galspell resigned from the Des Moines Daily, left her job as a newspaper reporter and moved home to Davenport to write fiction—probably a safer, more agreeable, and palatable "outlet for a suppressed imagination" (in another woman writer's view—Ellen Glasgow's). So she reported the story from 2 December 1900 to 13 April, 1901 (four and a half months during which she frequently visited the farmhouse where the murder took place), but one can safely speculate that she must have also known (read) about the second trial and the fact that other men (not Margaret's "peers") decided otherwise; but, as a dramatist and short-story writer, she chose to ignore these later "facts." She then moved to Chicago to soon become a student there.

As she heard this verdict, Susan Glaspell remained in doubt, disquiet, and uncertainty (as almost everyone else): couldn't one of the children have committed the act? Did not Margaret want to protect a murderer whom she knew and loved? How about—

again—the horseman riding away into the night?... Anyway, she had filed twenty-six stories for the Des Moines Daily on the Hossack case, signed or referred to for the readers as "your correspondent," "a representative from the News" or "a member of the press"; this often opinionated persona rarely avoided hyperbole, invention, and supposition, mixing fact, rumor and commentary with rousing language and imagery. She also offered two different descriptions of Margaret Hossack, as either big, tall, calm, cold and menacing, or maternal, old, frail, worn and emaciated (plus, at one point, the issue of her insanity); suspense was often kept up by withholding (probable) information (with such hidden promises as "till next time"), as—we all know—selling the newspaper was also a priority, primarily by keeping the readers interested in the case. Glaspell thus became a primary contributor to the shaping of public opinion about the woman being tried (that John Hossack had been brutally murdered in his own house seemed to matter less and less as the trial progressed).

And there is another turn to the relationship fact-journalism-fiction (see References) that comes almost one hundred years later; interested in a "factual account of the case," but also in the relationship between literature, journalism, and power, Patricia Bryan, in 1997, goes to find and read handwritten transcripts, copies of court papers, newspapers of the time on microfilm, but also talks to a great-grandson and a great-granddaughter of the Hossacks; the great-grandson, who was working on a family genealogy, gives her a privately published memoir written by his great uncle, who was living near the Hossacks at the time of the murder. Having her previous knowledge confirmed--the the coroner's jury, the grand jury, and the trial court jury were made up entirely of men--, she tendentiously quotes a book by Ann Jones, Women Who Kill (themselves and others, as in Chopin's The Awakening, Wharton's The House of Mirth, and Plath's The Bell Jar), demonstrating that male juries, in all cases, proved to be more lenient with female defendants, out of chivalry and paternalism, so that most incriminated women had been freed (see "You know juries when it comes to women" in Trifles and "A Jury…"). And her conclusion reveals other facts at the end of these new old stories: "I will say that I am pretty sure Mrs. Hossack swung the axe and Will /the eldest son living at home at the time/ held the lamp for her to swing it by…"(even more gruesome).

And Bryan also reminds us that news accounts offer what the society will hear, i.e. journalistic stories are distorted by the norms and expectations of those in authority—or in a position to put some kind of pressure on those directly involved in the facts. Which is a good opportunity to return to our title and C. P. Scott who, in 1921 (when Glaspell, in America, had already written her newspaper reports, her drama, and her short story), to celebrate the centenary of The Guardian and his 50th anniversary as an editor and responsible editor, writes his editorial titled "A Hundred Years"; he tells his readers /and us/ here that a newspaper is both a business and an institution, that it has both profit and power as its object, that its publication implies honesty, cleanness, courage, fairness, independence, and a sense of duty to the reader and the community; but, most importantly, that it should show "the unclouded face of truth"(language's clouds?). This may be the ultimate statement of values for a free press that "touches life at so many points"; his famous sentence in this article is: "Comment is free, but facts are sacred"—in our case, once more, the "sacred, unexplained murder of an

honest farmer twenty years before"—it is true, in another part of the world (but in the same language, more or less).

The distance between Trifles (1916) and the other previous stages in our fact-to-fiction transformations increases not only in time (fifteen years)—and memory ("When I was a newspaper reporter out in Iowa, I was sent down-state to do a murder trial, and I never forgot going into the kitchen of a woman locked up in town…," in Glaspell's The Road to the Temple, p.256, quoted in Ben-Zvi, 1922, p.143)--, but also in the author's view of the facts, as they are used for her (mostly) feminist authorial purposes (she reshapes the events of the Hossack case in order to focus on contemporary issues). Also, as we read the list of characters in the play, one notable absence is striking; they are: George Henderson, the County Attorney; Sheriff Henry Peters and Mrs. Peters, his wife; Lewis Hale, a neighboring farmer and his wife, Mrs. Hale (interpreted by Glaspell in the first performance for the Provincetown Players at the Wharf Theater); the most striking alteration is the excision of the murdered man's wife, Mrs. Hossack, who becomes Minnie Forster/Mrs. Wright, but is never present physically on the stage; as Mrs. Wright and former Minnie Foster, she is present in the conversation of the two women, Mrs. Hale and Mrs. Peters, and is described as isolated, alone, with no children, but an elegant, attractive quire girl in her youth (as Minnie), "real sweet and pretty," and also "kind of timid and fluttery," like a bird (the bird, see infra); nothing of the cruel, monstrous, gruesome murderer in parts of the trial. At the same time, rather paradoxically, in both the play and the short story, Glaspell leaves little question that Minnie Wright murdered her husband.

The first stage directions give the audience/readers a rather gloomy, disordered kitchen in a now abandoned farmhouse of John Wright(right?)/alias John Hossack, in which there are "other signs of uncompleted work "(which only the two women notice as the play develops, and turn them into evidence for Mrs. Wright's guilt). These are part of the playwright's expressionistic techniques: a cold ("it dropped below zero last night"), dark, foreboding, rural Gothic small space, with broken things in it and a mutilated cage (elaborate symbol).

In her biography of her husband, George Cram Cook, Glaspell explains: "I went out on the wharf /in Provincetown, Massachusetts/…and looked a long time at the bare little stage. After a time the stage became a kitchen—a kitchen there all by itself… Then the door at the back opened, and people all bundled up came in—two or three men… and the two women, who hung back, reluctant to enter that kitchen." (The Road…, pp.255-56, Ben-Zvi, 1992, p.143)

At the sheriff's and attorney's request, Mr. Hale, the neighbor, recounts his visit to the Wrights' house the previous day when he came to ask John Wright if he wanted to go in with him on a party telephone (the theme of isolation and non-communication). As he enters the house Minnie Wright tells him, quite unconcerned, pleating at her apron, dull, and "not a bit excited," while "rocking back and forth" in her chair, that "John is dead" and "he died of a rope around his neck" (kind of a black humor remark), and she also laughs at several of Hale's words (with the body of her dead husband upstairs). As the attorney notices "the nice mess" in the cupboard closet and in the whole kitchen (a few jars of fruit had frozen and broken, dirty towels, unclean pans under the sink, the table was half-clean and the other half

messy…), the sheriff also comments: "Well, can you beat the women! Held for murder /Minnie Wright was already locked up in town/ and worryin' about preserves…," with Hale's title-giving philosophy: "Well, women are used to worrying over trifles."

For the rest of the play, the stage remains the kitchen, with the two women in it and the three men coming in and going out at various intervals, as they go upstairs "to see the lay of things" there, to the barn outside, or elsewhere around the house, as "they've got awful important things on their minds." As they talk, these female Sherlock-Watsons—and also "the jury of her peers"—behave "in the manner of feeling their way over strange ground, as if afraid of what they are saying, but as if they cannot help saying it." Most importantly, they keep assessing Minnie Wright's recent emotions based on the messy state of her kitchen and how she performed her routine trifles. Among other things, they discover "she was piecing a quilt" and wonder (to the men's amazement) "if she was goin' to quilt it or just knot it," as much of the quilt was "nice and even," while one piece was "all over the place…," so "What do you suppose she was so nervous about?" (reflected in her erratic quilt stitching, as the quilt remained incomplete, very much like the outcome of the play; and, concerning her manner of making the quilt, they think –or know—that Mrs. Wright was knotting it, as she knew how to make a knot—even around her husband's neck?)

Next they notice a bird-cage (but where's the bird? The cat got it; but Minnie had no cat), with "the door broke" and one hinge pulled apart. So their decision as psychological investigators is that John Wright (though he was "a good man," didn't drink, kept his word, paid his debts…), who was also a hard man…, "like a raw wind that goes to the bone," must have killed the canary (that was, like Minnie, singing for freedom from the confinement of the cage/isolated farmhouse). And sooner than expected (it is a one-act play), they discover, in Minnie's sewing box, the canary with its broken neck: "Mrs. Hale—No, Wright wouldn't like the bird—a thing that sang. She /Minnie/ used to sing . He killed that, too…/i.e. her singing and the bird/."

Still, in spite of these "hard facts/evidence," they are not sure: "Mrs. Hale—Do you think she did it? Mrs. Peters (in a frightened voice)—Oh, I don't know… We don't know who killed him. We don't know." So what we have in the play are the two women (talking about an absent third) who sympathize with one another, are therefore sensitive and compassionate, but so "loyal to their sex" that they are able to conceal the truth (i.e. their implied knowledge that, in spite of what they are saying, Minnie killed John) they have become certain about; as such, the two women occupy the stage center (a kitchen rather than a courtroom—a "literary change of venue," one would think) and turn out to represent the shaping consciousness that structures the play (once again, Susan Glaspell was the actress embodying Mrs. Hale in the first performance) as they gradually patch together the scenario of Minnie Wright's life and her guilt. On the other hand, the men—mostly dismissed, and having occasional appearances, as they are either "above," or outside—are brash, self-centered, and patronizing (they always know better), rather tough and down-to-business, but ending up missing the most important clues.

The women's victory in the end—ambiguous though it may seem—is the result of their having gained control of the stage and of the case, and, more importantly, of the language; the murder and the murdered husband upstairs hardly enter their preoccupations

and talk, nor is it really worth-mentioning that Minnie had killed him; language remains essential and, probably, factual in itself. The two women—or compeers—try the case, find the accused guilty, but dismiss the charge; they also miss some points—like the fact that the wrung neck of the canary could be proof that, before strangling her husband (rather than, more manly, using an axe), Minnie Wright had practiced it on the bird. As the two women hide the evidence against the third, the audience/readers might wonder about the message of the play: what is the meaning of justice? What is the role of women in establishing justice? How superficial is men's rational thought? What is the relationship between justice and morality? And, to suit our own theme, what is the relationship between facts and language (the greater the distance/s between them, the more obscure the facts, and the more independent the language)?

As these questions are raised, rather than answer them, one is invited to take them as sufficient in themselves for an early feminist masterpiece, gradually becoming one of the most anthologized works in American theater history.

At still another remove from facts/reality is, to some extent, Glaspell's 1917 adaptation of Trifles into "A Jury of Her Peers," with the stress thus shifted from the two women's clues (ironically described as trifles) to the makeshift trial in the farmhouse kitchen. "Adaptation" here means that the same material (of the play, not the real facts of the murder case) is re-worked into a short story: the dialogues (i.e. the "showing") are almost entirely and faithfully reproduced in the story, while the "telling" parts are again accurate renderings of the stage directions in the play: except for such occasionally absent asides as: "then Martha Hale's eyes pointed the way to the basket in which was hidden the thing that would make certain the conviction of the other woman—that woman who was not there and yet who had been there with them all through that hour." Thus, one cannot, in fact, see very much of a progress or development from the play to the story; as a matter of fact, one wonders why Glaspell really did decide to offer this all too faithful "translation"—except for reasons of reaching a different audience, though the play does not require much "theatrical intervention"; one act, one room, one hour, one murder (all—and more—of the classical unities), five characters and not much importance given to the character's voices as such…

But there is one interpretive turn subtly noticed by Patricia Bryan (quoted from Patricia Bryan Article…, with the query whether she and Linda Ben-Zvi knew about each other's scholarship work in this respect), and that is the importance of stories, of narratives in the law, so that the subject of Glaspell's new rendering is the style of the narrative: "The story of Margaret Hossack raises questions about stories and story-telling in the law…," as stories are indicative of the ways we understand the world and we like the facts to fit into a story line (rather than a series of rejoinders on a stage?). And the main point comes next: "We make sense of our experiences through stories, which provide explanations, predictions and interpretations… The stories we use to give meaning to the world reflect a background of assumptions and expectation…/one senses here a possible influence of cognitive theories about stories as the foundation of our thinking processes/. These are the stories that help us to decide what other stories to believe."(no page numbers)

Journalist Susan Glaspell may have decided, in 1901, that the competing stories to the jury by either the defense or the prosecution did not develop the complex story of Minnie

Wright's life (nor did Susan Glaspell's story in the long run); on the other hand, the witnesses may not have had the proper language to articulate what they felt, and this is duly emphasized from the very beginning of the short story. Thus, the author indicates that Lewis Hale, the neighbor and the first witness to see the murder completed, "often wandered along and got things mixed up in a story," when asked by the sheriff to tell what he saw; his awkwardness in relating the details of the case, and also "saying things he didn't need to say"/from the women's point of view/, is doubled by the fact that he is very easily intimidated by the County Attorney; he "did speak guardedly as if the pencil /that the sheriff took out together with a note-book/ had affected him…" No wonder then that the men prove incompetent to determine Minnie's guilt or innocence, while, based on the "significance of kitchen things" (bottle of cherries in the kitchen cupboard, dirty towels at the sink, dirty pans under the sink, shabby and mended clothes, the sagging rocking chair, the broken stove, the flour—half-sifted and half-unsifted--that Mrs. Hale had left in her kitchen and now cannot help thinking about, dead bird, unfinished quilt) the women, also depending on their own interests, priorities, and concerns, represent and express their differences in how they discover and decode clues at the crime scene; and they thus piece together—they quilt—the story of Minnie Wright, her physical and emotional desolation. However, smart as they are, the women conceal this "crucial evidence" in order to prevent a legal judgment they believe would be unjust—by a jury of not her peers. Still, once again, they don't really know if John had killed the bird (neither do we), and they don't know if Minnie really killed John; and, in fact, it is only the women who have the clues—not the men--, and who decide that Minnie was the murderer, but they empathize with her and thus punish (?!) the men for their narrow, limited understanding and judgment.

Now we can also suppose the two women had given their story in court, side by side with all the other witnesses and members of the court (including their "ignorance" of the murder weapon, that no sign of an intruder could be found—and which they are not even prepared to consider…); but Glaspell knows this and does not take her story that far (she keeps it in the kitchen and its close surroundings), and so it is given to the world to be open to an endless number of interpretations along the years; legal judgment is final, literary judgment never is (once more); the story as we have had it ever since 1917 is one that denies all the other competing stories given in court (prosecution, witnesses, lawyers for the defense), and the real life-story that surrounded the murder remains untold.

And thus, if asked about the possible facts in the real case that the story is based upon (from the court trials, Glaspell's newspaper reports, her play and her short story), a reader would give the murder of a man in an isolated community, some time at the beginning of a cold spring in Iowa, with the wife as prime (and only) suspect, but with no conclusive evidence as to motive and means (though there was a rope around his neck in the play and the story and a bloody axe under the corn crib in the trial stories)—because the opportunity (for the wife, at least, though she always "slept sound") was there all of the time. Still, two of the women know very well the motive—the husband's killing of the wife's dear bird, a singing canary that comforted her in her loneliness (a literary evidence and motive); though, obviously, a simple-minded man (an attorney, a sheriff, a lawyer, a judge, a jury member, a counselor, or a reader/theater-goer) could never understand how killing a bird and killing a

man can be put on the same scale. But one should not forget that Glaspell's question is not whether or why Minnie/Mrs. Hossack killed her husband, but (considering the circumstances—as all evidence was circumstantial) how she should be judged for that act—as if murder could be justified one way or another (even literarily). The story—which, we have seen, raises questions that the lawyers did not and could not raise—has also got a message to convey: men may be factual and reasonable, but they are also simple-minded, while the women know how to protect each other (even though they may have never met—but they know how women in general are, what they do on certain occasions, how they behave in a tense moment, for instance) even when murder is at stake—so, in spite of all possible evidence, they conceal their conclusions from the male investigators (who cannot be trusted), and the story ends ambiguously, with two/three (in fact, many more) ignorant men—and a dead one--, a hung final jury and Quite a number of unanswered questions.

And this is what occurs when language and fiction gradually take over—which is what has been happening in all human history, not only in our brief segment of literary history here--, and facts tend to disappear (almost completely) and lose any relevance they may have had at the beginning (though it seems hard to forget that "in the beginning…"); the readers are no longer interested in who did what and why or what happened at one moment or another; they no longer seem to care if John Hossack was murdered and his wife was or was not the murderer (rather than one of her children, or the insane neighbor/witness, or the unknown horseman in the night…); these are the "bare" facts that get more and more blurred as the first witnesses' reports are recorded, followed by the journalistic stories, then other stories (testimonies) in the courtroom, then newspaper commentaries again on the trial, followed by a play and a short story, and many other commentaries (like this one, for instance). In this chain of distancing perspective, there is a twenty-four year old journalist (a contributing reporter from the age of eighteen), Susan Glaspell, who more or less manipulated the facts of her newspaper stories so as to assure a readership for the provincial "daily news" (journalism is "business," too); then, as a dramatist, the forty-year old Glaspell made sure to isolate and select (by willful omission rather than ignorance) only those facts that allowed a symbolic-expressionistic representation of what the most probable suspect—the murdered man's wife—left behind her so that people/women in the community could absolve her while fully aware of her guilt (as they know what women can and cannot do); and, as a fiction writer, what Susan Glaspell did was simply to fill in some of the gaps deliberately created by the dramatist in order to get a more consistent picture of the whole "guilt"; so a literary trial (once fashionable in certain cultures, including ours) of Susan Glaspell would certainly find her guilty of "quilting" (apologies for the pun, but it turned out to seem inevitable), rather than "knotting."

References

Alfred Hitchcock Presents: A Jury of Her Peers, http://www.youtube.com.watch?v=3-A4FM1dHnM;

A Jury of Her Peers by Susan Glaspell—Full Text http://www.learner.org/interactives/literature/story/

Ben-Zvi, Linda (ed.), *Susan Glaspell: Essays on Her Theater and Fiction* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1995);

Ben-Zvi, Linda, *Susan Glaspell: Her Life and Times* (Oxford: Oxford UP. 2005);

Bryan, Patricia and Thomas Wolf, *Midnight Assassin: A Murder in America's Heartland* (Chapel Hill, NC: Algonquin Books, 2005);

Comment is free, but facts are sacred/ Comment is free/http://www.theguardian.com/ commentisfree/2002/nov.29/…;

Deutsch, Helen and Stella Norman, *The Provincetown: A Story of the Theater* (New York: Farar & Rinehart, 1931);

Gainor, J. Ellen, *Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture and Politics, 1915-1948* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 2001);

Glaspell's articles for Des Moines Daily News on the Hossack murder case, http://www.midnightassassin.com/SGarticles.html;

Glaspell, Susan, *The Road to the Temple* (New York: Frederick Stokes, 1927);

Hinz-Bode, Kristina, *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Isolation in the Plays* (Boston: McFarland & Co., Inc., 2006);

Jones, Ann, *Women Who Kill* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980);

MacKinnon, Catherine, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law* (Cambridge: Harvard UP, 1987);

Meyer, Michael (ed.), *The Compact Bedford Introduction to Literature*, 8th ed. (Boston: Bedford/St.Martin's, 2009, pp.1047-57);

"Murder She Wrote": The Genesis of Susan Glaspell's "Trifles" by Linda Ben-Zvi, Theater Journal, vol. 44, No.2, May 1992, pp.141-162, Published by Johns Hopkins Univ. Press,

http://www.midnightassassin,com/stanford.html;

Susan Glaspell at the Internet Broadway Database, http://www.ibdl.com/person.asp?ID-8784;

The International Susan Glaspell Society, http://academic.shu.edu/glaspell/;

Trifles—a one-act play by Susan Glaspell, One-Act-Plays.com;

Waterman, Arthur E., *Susan Glaspell* (New Haven, Conn.: Twayne, Inc., 1966).

MASK, MIRROR, VESSEL...
HYPOSTASES OF THE ARTISTIC TRANSMISSION

Veronica GASPAR
National University of Music Bucharest, Romania

Abstract : Three metaphor-objects could define the traditional relationship between the performer and the audience: mask, mirror and vessel. They occasion an incursion in the history of culture and a survey on the mentality surrounding performers and mainly actors. Some remnants of the rituals related to the transmission of Art forms and their mystical references were and still are accompanying the direct artistic reception.

Keywords: actors, masks, mirror, vessel, intermediaries, presentation-representation

Any study on traditional Art, from anywhere is accompanied by the description of a ritual, a set of norms and, sometimes is reduced to a symbolic projection. In numerous cultures the relating on living phenomena as plays, musical displays or feasts is almost always completed by non-artistic elements, playing the role of guide or establishing an exemplar pattern to be followed. Besides the „technical" messenger, viz. actor or performer, one can find other intermediary entities, which are often more thorough described than the event itself. In the pre-historical cultures, the frontiers among Art and healing rituals, for instance were more dynamic and less delineated. The ancient depictions of Art events are following a general model wherein the intermediary entities play a significant role, whether they have or not to deal with the artistic fact *per se*. We propose a brief incursion in that peculiar cultural time, where the actor was not just an actor, but also a special intermediary; to which occasion we shall pull out three of the symbols which are defining its supplementary role: the mask, the mirror and the vessel.

The intermediary, whether man, object or ritual had several functions: concealing, explanation, deviation, disguising, sublimation, reflection and, not the least, playing the role of bridge between receiver and collective memory. He or it stood at the border between the real and virtual world, namely a transcendental realm, where the non-initiated had no inconsequential access. The actor, in a broad sense is occupying a special place, put a special suit and is moving in an ad-hoc environment. The props items that are surrendering the display had the function to divert and to hide. These elements came from a time of magic rituals, which were, and still are more or less consciously evoked in every performance. The ritual dances and their accompanying ornaments have had once the role of communicators, not just between author and audience, but also between gods and men.

In many cultures the actors could behave and act in those ways, which are forbidden to the „normal" members of the society. The *Genus irritabile vatum*[1] many times profited and even forced such privileges. In almost every part of the Earth (Greece, Japan, Iran etc.) the

[1] *Genus irritabile vatum* (lat.) = The irritable race of poets. (Horace)

actors mainly, but also some other categories of artists began to differ from the average people by clothing, masks, accessories[2]. All forms of spiritual display used special outfits and the select people often were isolated (physically or just symbolically). The traditional societies were, and still are adding more accentuated accessories to the performers, as special tattoos. Not only the ritual performances but the implicit disclosures of magic or healing powers are conditioned, especially in these communities, by the alteration of the normal sensorial perceptions too. Trans, delirium, swoon are sometimes artificially induced by the ingestion of substances, expected to detach them from the normal condition. Sometimes such amendment of normality granted credit for the authenticity of the illuminate's powers.

Often the mask (*persona*) continued to follow the actor offstage too. The attribute of mythical typology and the aura of accentuated personalities conferred to actors an exceptional status which led to both social isolation and indulgence. The periods of dances, feasts, carnivals, Saturnalia etc. etc. benefited also from relaxations of the average social norms. Then, all, or almost all was permitted. „Who breaks the (group) rules is habitually exposed to severe sanctions or, at least to public reprobation. But when the fight or the dance time arrives, other norms appear; the prohibited gestures and actions are now bringing glory and prestige, yet with the condition that they will be accomplished in the frame of some etiquette and only accompanied by ritual practices meant to sanctify or disguise them"[3]. The Christian epoch of the Roman Empire, and the early Middle Age were periods where the theatre was forbidden and the actors were prosecuted until being deprived of some civil rights[4]. Nevertheless, even in these very strict circumstances, there were still to be found forms of dramatic performance, especially by ambulant troupes. In the history there were some moments when the actors were adulated by the crowd and even had some powers. The actors and musicians were for the most anonymous, with few exceptions. In many regions occurred feasts more or less licit as the *Feast of Fulls* (tolerating blasphemies and disrespect for the High Clergy) or the *Soties* (short satirical plays, sometimes together with parades). The status of exception sometimes brought also advantages to the actors. In the 13th century, Louis IX the Saint, King of France permitted to ambulant actors or circus troupes („les montreurs des singes") to cross the bridge between Notre-Dame and the Saint Jacques district in Paris without paying as everyone else had to do; they had just to exhibit animals, to juggle, to guess fortune etc.

The abnormality as condition for accessing metaphysic inspiration was not just the exclusive attribute of art performers. Obscure wires connected to the deep prehistory have perpetuated the relationship between anomaly and the other world, as the sensorial integrity and the opening to social normality would jeopardize the communication with the divine inspiration. An extreme representation of this can be seen in Borges' *Brodie's Report*:

"Each male child born is subjected to careful examination; if certain stigmata (which have not been revealed to me) are seen, the boy becomes king of the Yahoos. Immediately

[2] **Vito Pandolfi**: *The History of the Universal Theatre*, Vol. I, Ed. Meridiane, 1971, pp. 54 and following
[3] **Roger Caillois:** *Man and Sacre* (Romanian translation) Ed. Nemira, 1997, p. 187
[4] **Jennifer Wise & Walker Craig**: *The Broadview Anthology of Drama: Plays from the Western Theatre*, Vol. 1, Broadview Press, Toronto, 2003, p. 184

upon his elevation he is gelded, blinded with a fiery stick, and his hands and feet are cut off, so that the world will not distract him from wisdom".

The sensorial obstruction as a condition to receive illumination explains also the social mutilation, viz. the hermits' reclusion from the world. Some remaining of the identification of the infirmity with a mystical status continued during the European Middle Age and later. The midgets and deformed people had a privileged status at the Court of the King of Spain; they had any permission, even to blasphemy or to insult the King. They were called „*gracioso*", meaning „who received the grace of God". An astonishing archaic remanence maintained on the lyric stages a unique character in the European social patterns: the *castrati*. A real mutilation, hard to explain today, created these emasculated singers, which existed even until the 19th century. They replaced the forbidden feminine voice. The absolute interdiction for the women to go on stage was quasi-universal: in the traditional Japanese *Noh* theatre, in the Greek Antiquity and following, in Europe until the modern times. Such rules are recalling a former reflex to protect the sacred spaces from the impurity of the women. The masks and the transvestites already pointed up the symbolic rejection of the natural; a real mutilation reinforced an atavism. It confirms the perception of the stage as a mystical place, which confers to artists the special power to seize those messages hidden to the average human gentry. The castrated were the first stars, in the contemporary sense of the term and continued to sing, and to be the audience's idols even after the women received the permission to go on stage too. This phenomenon symbolically provided the sacrifice of mutilation in the sacred space of the stage, where other rules were governing. The lure for the castrated in the 18th century, victims of a practice yet incompatible with the civilization of time, is proving the psychological dimension of the threshold between stage and average world.

The man wearing a mask is no more a man, nor an interlocutor: he becomes a symbol of an exemplary fragment of the humanity. *Persona*, for Carl Gustav Jung, is a "social archetype". The present-day individual looks for the projection of the ego in the ancestral collectivity. The masks lasted many centuries, from the beginning of the early "goat songs" in Hellas and their equivalents in the Eastern culture (e.g. *nu-o* masks in China or *gi-gaku* masks in Japan), from the healing dances of the Northern Shamans until the pagan remainders of the pre-historical feasts of the solstices which can be found by the Christmas period in some regions in Romania. The masked man retrieved the exception of his condition, lacking identity and responsibility. The artist had to be different, in order to be worth for accessing the realm of the goods and had to look different, so that anyone could be aware of this. The mask sealed the non-human compound of the artistic performance. It did not disappear from particular cultural displays as the *Noh* Theatre (Japan) and still persists in many social rituals keeping the mark of syncretism, in the behaviours and garments of the contemporary public space actors. When the consensus and representativeness are lost, the mask returns to just a piece of cardboard.

Another object wich, similarly with the mask does not present, but represents is the mirror. The difference lies in the fact that the mask symbolises the essence of a collectivity while the mirror represents the apparent shape of the onlooker. Both mask and mirror (*persona* and *speculum*) are symbolizing the transformation of the person in a representative of the collective unconscious.

Initially, *Speculum* signified "visibility", "transparency" and "place destined to look". Later it designated the object mirror, which overturns the sense: it does not permit the eyes to pass through, but returns the regard. The term gets also the figurate meaning of image, icon, face, symbolically returning to a frame whereby you see. The ancient *speculum* was, actually, a special mirror through which the antiques studied the stars, and therefore it ends to receive the attribute of intermediary between sky and earth. Hence, the term *speculatio* is a projection in the ideas' world, an intermediary between different categories, implying freedom of reasoning but also ambiguity of interpretation. Another word for an intellectual action coming from a similar source is "to consider": *sidus* meant constellation, star. "Speculation" and "Consideration" are both coming from the study of stars reflected in mirrors. The mirror – reflective surface and as well gate between worlds – underlies a notably rich symbolism[5].

The mirror is present in every form of the human imaginary: from the cosmological myths, until superstitions; from rituals, to domestic taboos. In the Far East, in the Japanese tradition, the mirror links man to truth and purity. The solar mirror of the *Amaterasu*[6] Goddess pulls out the Divine Light from the cavern and reflects it over the world. *Yama*, the Indo-Buddhist sovereign of the Death Empire, used a Karma mirror for judging. In China, the Qin dynasty was told to possess a magic mirror to be shown the Truth, and the Taoism considered the octagonal mirror as an intermediary between the square mirror of the earth and the round mirror of the sky. This concept conferred magical powers to the mirror and, consequently, it created widespread domestic habits all around the country. The mirror is the multiplication of the sacred image in the *Veda* and divine mediator for the Siberian Shamans[7].

Interestingly enough, when going westwards the mirror begins to get trouble attributes: from go-between Deity and mankind it turns into an obstruction and an instrument of delusion. For the antique Greeks, the physical reflection is only an indirect access to knowledge. Plato compared the human soul with a mirror, considering that the real forms are just images (masks) of a superior reality. The Christian tradition treats the mirror alike the mask: a banished instrument, tool of vanity, which is hiding the true essence of the human person. The heart of the believer is the unique (right) mirror to reflect God's true image, hidden by other earthly means of reflection. The mirror became the symbol of vanity and frivolity, linking men and especially women to the ephemeral side of things. The visual imagery in Middle Age and Renaissance often exposes the theme of the woman looking in the mirror, while Death or a demon is standing close. It is remarkable the painting of Hans Baldung Grien (c.1484-1545), *Death and Love*, representing a young woman looking in the mirror, surrounded by allegoric characters, among which the Death, holding a clepsydra above the woman's head. The same theme is treated by Hieronymus Bosch (1450-1516) too, in rather same epoch (about 1500); just that in Bosch's painting a hidden demon is present near the woman's mirror. For the mentality of those times, the mirror was related to two deadly sins: pride (*superbia*) paired with the demon Lucifer and lust (*luxuria*) attached to the demon Asmodeus.

---

[5] **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant**: *Dictionary of symbols* (Rom. translation) Ed. Artemis, 1995, pag. 369

[6] Lit. „the shining of the sky" (Jap.)

[7] **Veronica Gaspar**: *Enchantment – Exorcism (Incântare/Descântare). An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*, Ed. Libra, 2004, pp. 11-12

Descending in the minor practice, the shards of mirror are part of the clothing of some Siberian Shamans and, probably this might be the origin of the custom of the Russian population in North-eastern Moldova to decorate the walls of the houses with mirror debris. There are beliefs universally spread, from the remote villages in the Eastern Europe until the South-Eastern Asia considering that one can harm a man if the water which reflects him is troubled. A bad sign is seen almost everywhere when a mirror is broken. In the Romanian mythology the mirror is close to (and sometimes inter-changeable with) the water. In the "mirror waters" the young girls are supposed to see the future husband's face (in a special year time and after a specific incantation)…

The mask and the mirror – artist and audience are symbolizing the erratic frontier between individuals and their projection in the community mental. The mask – as concretization of the abnormal condition of the actor and the mirror – as gate between existence and essence are in the same time embodying the de-personalization and the metamorphosis from living man to representative. The harlequin, the doll, the „shadow-duty man" (*kage-mu-sha*) passed from the ancestral status, endowed with grace, to become the representative of a more or less numerous community. For the performer from today or yesterday, the real task was, and still is just the role to play conformingly and to reflect just the right image.

Kagemusha (影武者), wrongly translated „Shadow Warrior" is a 1980 film by Akira Kurosawa. It is about an ordinary thief who happens to resemble to a grand aristocrat. The latter dies, a fact that the family must hide for political and military reasons. So, the thief is hired to play the role of a grand senior. His duty is to be an image, a depersonalized mask, a shadow. The plot follows the process of the gradual identification of the shadow-man with his role, a psychological drama in the middle of the real historical drama of the wars between the Japanese grand families in the 16th century.

An artist is supposed to reflect emotions (fear, sadness, revolt, curiosity, exhilaration) and to be the magic mirror to reflect as well a whole community as any individual person from the audience. All the more, the performer of words, gestures or sounds is the main link between the audience and what this is expecting to hear or to see. In other words, the traditional performer, as shown by almost all mythologies or ancient references on art, is supposed to accomplish the role of messenger. The personal contributions, if any, are allowed only if they can be taken as results of some occult or mystical revelation. Especially in the Middle East and the North-Eastern Africa, the performer is seen as just a recipient to pour the inspiration in. A poem of Rumi[8] is eloquently illustrating this perception: "We are (just) the flute; the music comes from Thee, my Lord"[9].

A peculiar musical-choreographic phenomenon, which occurred from the end of the 18th century in Bessarabia, and extended in the neighbour area, Moldova, Northern Transylvania, Ukraine and Poland was the *klezmer*, a mix of songs and dances initially hold by bands of Ashkenazy Jewish fiddlers. The term "klezmer" is a Hebrew composed word: *kli*, meaning "tool" or "utensil" and *zemer*, meaning "to make music"; leading to *k'li zemer* [כְּלִי

[8] Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī was a 13th-century Persian poet, jurist, Islamic scholar, theologian, and Sufi mystic

[9] **Jean Chevalier, Alain Gheerbrant**: *op. cit.* Vol. II, p. 58

זֶמֶר], literally "vessels of song". These "vessels for music" created a specific way to play, to sing, to dance and to melt any musical influence they could find from the local tradition. In the same way as the Western artists' bands, who endured restrictions and persecution during the Middle Age, these fiddlers have attracted the opprobrium of the Jewish religious leaders, exactly because the profound laic compound of their art and also because the mixture with the musical "impurities" borrowed from the non-Jewish cultures. The heretical "vessels" were not open just for the tradition, which was supposed to come from a divine inspiration; instead they took influences from Russians, Hungarian and, especially, Romanian. Starting from the 19th century, they added also Western style music in fashion to their repertoire. The *klezmer* musicians were adapted for any circumstances: from religious events in the Mosaic community until popular celebrations, parties, baptisms or weddings, no matter the ethnicity or the religion of the employer. At the beginning of the 20th century not only the music, but also the composition of the bands became mixed, accepting Gypsy, Russian and Romanian members of those formations that remained uncovered by the massive Jewish emigration to America. The exaggerate adaptability of the artists of this genre led to its decline and, finally extinction. The causes are multiple and enough complex: from the wide-spreading of the radio until the penetration of the classical Western-style music, which conquered the most part of the Jewish musicians[10]. The *klezmer* is persisting today in the United States and Canada, employing professional musicians and, little by little, they return back to the initial Yiddish musical culture, acting almost exclusively in the American Jewish communities.

One cannot affirm that the transmission in the contemporary art is totally exempt of ritual remnants. In the same way, it is hard to believe that the ancient performers were not motivated by the affirmation of their own personality. The strengthening of the cultures and their subsequent specialization led to the detachment of art forms from the initial mystic-magic conglomerate. The analogies, symbolism and behaviour changed progressively, allowing just sporadically a glimpse to the ancient value systems. Still, from time to time some lost behaviours rise to the surface, informing especially the artist-audience relationship. The contemporary rock stars, for instance are creating a ritualized symbiosis with the audience and even their personal life reaches and even exceeds the average social norms. One can ask if a star could arrive at the highest level of popularity if he would be a happy married man, without any vice and living a well-ordered life. That might happen only if he would find a special inspiration; that sends to the finding of a source of lighting inaccessible to the average mankind. Among the allegoric objects symbolizing the relationship performer-audience, the mask and the mirror can be found hidden under different shapes. Only the artist-vessel, meaning a neutral intermediary, without personal reactions still exists just as a metaphor, or as a wish-dream of the authors….

References:

Benoist, Luc (1975**):** *Signes, symboles et mythes*, [*Signs, Symbols and Myths*] Ed. Presses Universitaires de France, Coll. "Que sais-je?"

[10]**Veronica Gaspar**: „Musical Culture of Minorities in the Romanian Music: Dynamics, Evolution, Role and Interaction in the Surrounding Areas" in: *Musical Romania and the Neighbouring Cultures, Eastern European Studies in Musicology*, Vol. II, Ed, Maciej Gołąb, PL, 2014, p. 171-181, p. 179

Braudel, Fernand (1987): *Gramatica civilizaţiilor [Grammar of Civilizations]* (Romanian translation) Editura Meridiane, Bucharest 1994

Caillois, Roger**.** 1950 *Omul şi sacrul*, [The *Man and the Sacred*] (Romanian translation) Ed. Nemira, Bucharest, 1997

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1969): *Dicţionar de simboluri* [*Dictionary of Symbols*] (Romanian translation) Ed. Artemis, Bucharest, 1995

Dufrenne, Mikel (1953): *Fenomenologia experienţei estetice,* [*Phenomenology of the Aesthetic Expereince*] (Romanian translation) Ed. Meridiane, Col. Biblioteca de Artă, Bucharest, 1976

Durand, Gilbert (1964) (1994): *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, [*The Symbolic Imagination. The Imaginary*] (Romanian translation) Ed. Nemira, Bucharest, 1999

Fontana, Josep (1994): *Europa în faţa oglinzii* [*Europe before the Mirror*] (Romanian translation) Polirom, Iași, 2003

Gaspar, Veronica (2004): *Încântare – Descântare; Eseu despre percepţia sacrului şi muzicii în imaginarul social* [*Enchantment – Exorcism An essay on the perception of music and magic in the social imaginary*], Ed. Libra, Bucharest

Gaspar, Veronica (2013): „Musical Culture of Minorities in the Romanian Music: Dynamics, Evolution, Role and Interaction in the Surrounding Areas" in: *Musical Romania and the Neighbouring Cultures, Eastern European Studies in Musicology*, Vol. II, Ed, Maciej Gołąb, PL Academic Research, Peter Lang GmbH, Frankfurt, 2014, pag. 171-181

Guénon, René (1945): *Domnia cantităţii şi semnele vremurilor* [*The Reign of Quantity and the Signs of the Times]* (Romanian translation) Ed. Humanitas, Bucharest, 1995

Guénon, René (1962): *Simboluri ale ştiinţei sacre,* [*Symbols of the Sacred Science*] (Romanian translation) Ed. Humanitas, Col. Terra Lucida, Bucharest, 1997

Huizinga, Jan (1938): *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii* [*Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*] (Romanian translation) Ed. Univers, Bucharest, 1972

Işfănoni, Doina (2002): *Interferenţe între magic şi estetic în recuzita obiceiurilor tradiţionale româneşti din ciclul vieţii* [*Interferences between Magic and Aesthetic in the Romanian Traditional Habits of the Life Cycle*] Ed. Enciclopedică, Bucharest, 2002

Jung, C. G. (1953): *În lumea arhetipurilor* [*The Archetypes and the Collective Unconscious*] (Romanian translation) Ed. Jurnalul Literar, Bucharest, 1994

Leonhard, Karl (1972): *Personalităţi accentuate în viaţă şi literatură*, [*Accentuated Personalities in Life and Literature*] (Romanian translation) Ed. Enciclopedică Română, Bucharest, 1979

Nakamura, Hajime (1992): *Orient şi Occident; o istorie comparată a ideilor* [*A Comparative History of Ideas*] (Romanian translation) Ed. Humanitas, Bucharest, 1997

Pandolfi, Vito (1964): *Istoria Teatrului Universal* [*History of the Universal Theatre*] (Romanian tranlation) Ed. Meridiane, Col. Biblioteca de Arte, Bucharest 1971

Paul, Jacques (1986): *Biserica şi cultura în occident,* [*Church and Culture in Occident*] (Romanian translation) Ed. Meridiane, Col. Artă şi Religie, Bucharest, 1996

Quesnel, Alain (2003): *Les mythes modernes; actualité de la culture générale* [*The Modern Myths; Actuality of the General Culture*] Ed. Presses Universitaires de France, Coll. Major

Riegl, Alois (1892): *Istoria artelor ca istorie a stilurilor,* [*Art History as Style History*] (Romanian translation) Ed. Meridiane, Bucharest, 1998

Shepherd, John (1991): *Music as Social Text,* Ed. Polity Press, Cambridge

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1970): *Istoria esteticii*, [*History of Aesthetics*] (Romanian translation) Ed. Meridiane, Col. Biblioteca de Arte, Bucharest, 1978

Vauchez, André (1975): *Spiritualitatea Evului Mediu european* [*Esprit of the European Middle Age*] (Romanian translation) Ed. Meridiane, Col. Artă şi Religie, Bucharest, 1994

Wise, Jennifer and Craig S. Walker Eds. (2003): *The Broadview Anthology of Drama: Plays from the Western Theatre,* Vol. 1: *From the Antiquity through the Eighteenth Century*, Broadview Press, Toronto

FORMATIVE VALENCES OF *BILLIONAIRE BOY* BY DAVID WALLIAMS

Larisa Ileana CASANGIU
"Ovidius" University of Constanţa

Abstract: 'Billionaire Boy' is a famous children's fiction book written by David Walliams, published in 2010 in England and in 2013 in Romania, that can be considered a "compulsory lecture"(a book that every student should read) for children from nowadays considering that it has a lot of formative valences and presenting in a realistic, concise and attractive way a sequence of Joe's life, a 12-year-old billionaire boy. The book talks about false friends, the changes suffered by the human individuals owning huge fortunes and one's attitude towards money but also talks about friendship, true values, childhood issues and general aspects of life.

Keywords: billionaire boy, formative valences, narrative technique.

Cele peste două sute de pagini ale operei *Băiatul miliardar* (de David Walliams) pot indica acest volum drept un roman, însă firul epic unic, focalizarea asupra protagonistului, lipsa episoadelor colaterale şi puţinătatea personajelor, îl situează între povestire şi nuvelă, autorul mărturisind în „Mulţumiri" că a fost deja denumit „una dintre cele mai bune poveşti scrise vreodată" (p. 8).

Subsumabilă literaturii pentru copii, cartea surprinde o secvenţă din viaţa lui Joe Bostan, băiatul miliardar „absurd de bogat" (p. 9), într-un limbaj accesibil copiilor, un stil cu aspect epistolar (predominând totuşi naraţiunea de tip heterodiegetic), schematic pe alocuri, chiar telegrafic, cele trei moduri de expunere împletindu-se armonios, având ca trăsături concizia, claritatea, plasticitatea, nota comică şi oralitatea. Uneori opera capătă aspect de eseu (prin eclectismul informaţiilor oferite), realizând în chip măiestrit o imagine/situaţie iniţială pe care cei mai mulţi dintre copiii şi adolescenţii contemporani nouă o cred ideală (a deţinerii unei uriaşe puteri financiare), dar care se dovedeşte plină de neajunsuri, împovărătoare şi jenantă, iar prin notele groteşti, chiar indezirabilă.

Asemenea romanului autohtonului Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, *Băiatul miliardar* aduce în discuţie consecinţele negative ale excedentului de capital material, tratând însă lucrurile mult mai tranşant, cu accente sarcastice, dar şi cu umor fin, pentru că autorul român nu îl vizează drept cititor ideal pe copil şi pare preocupat mai cu seamă de dezumanizarea personajelor excesiv de bogate, de blazarea lor, de dificultatea (dacă nu chiar, de imposibilitatea) găsirii plăcerii şi a bucuriei de a trăi, în condiţiile în care stimulii-prag ai stării lor afective aproape că nu mai sunt funcţionali, întrucât toate plăcerile şi bucuriile vieţii fiind nu doar gustate, ci devenind o stare permanentă de spirit, deasupra şi dedesubtul căreia nu se află nimic. Altfel spus, în timp ce scriitorul Cezar Petrescu îndeamnă adultul la reflecţii filosofice, scriitorul englez David Walliams reliefează consecinţele negative concrete ale bogăţiei băiatului miliardar (şi a familiei sale), demonstrarea lor realizându-se la modul cel mai elocvent cu putinţă, cu mijloace aproape tehnice (enumerări sub formă de liste, formula

matematică a calculării veniturilor încasate de tatăl protagonistului, inserarea unor documente menite să confere autenticitate scriiturii, oferirea de date, nume, informaţii de natură să persuadeze tânărul cititor privind situaţia prezentată).

Posibilitatea citirii textului în aproximativ două ore chiar de către elevi, multitudinea imaginilor artistice cu o doză mare de concreteţe, sugestibilitatea, modul profund verosimil al înfăţişării lucrurilor, surprinderea unor aspecte generale ale dorinţelor şi trăsăturilor copiilor şi adolescenţilor în portretul protagonistului, sunt doar câteva dintre argumentele care justifică statutul de „bestseller" al cărţii, faptul că este citită, apreciată, recomandabilă chiar şi adulţilor care cred doar în valori materiale.

Efectele rapidei îmbogăţiri („peste noapte") se adaugă celor generale ale îmbogăţirii treptate, unul dintre acestea constând în dispreţul bogaţilor cu tradiţie (cu vechime) faţă de proaspeţii îmbogăţiţi, manifestat cu o adevărată solidaritate de „breaslă" (a grupului celor cu tradiţie), la modul cel mai ostentativ faţă de Joe, considerat un *outsider* („toţi cei de la şcoală îl priveau de sus" p. 25). Mai mult, recenta îmbogăţire a familiei Bostan duce la destrămarea cuplului - mama divorţează, obţine „zece miliarde de dolari la partaj" (p. 16) şi pleacă împreună „cu Alan, şeful grupului de cercetaşi din care făcea parte Joe" (idem), conform zvonurilor, cu propriul iaht gigantic, să navigheze pe coastele Dubaiului -, la răcirea relaţiilor parentale (Joe este ignorat de mamă şi neînţeles de tată), la renunţarea la plăcerile culinare simple (precum „plăcinta ciobănească") pentru alimente „fiţoase, cum ar face orice bogătaş care se respectă" (p. 30), chiar dacă acestea din urmă nu le sunt pe plac („E scârbos, dar cumplit de scump, aşa că trebuie să ne apucăm să mâncăm de-astea" – idem).

Acumularea de bunuri materiale este redată printr-o listă ce frizează nu doar absurdul, ci patologicul şi grotescul, de la jucării dorite, în general, de băieţii de pretutindeni (avem în vedere ţările civilizate) – de exemplu, un câine robot din Japonia (p. 10) şi simple plăceri copilăreşti („un aparat de popcorn" – idem), până la cantităţi ridicole de obiecte („500 de perechi de adidaşi Nike" – p. 9) şi personal şi privilegii demne de un rege în sclavagism („maseuză personală aflată la dispoziţia lui 24 de ore din 24" – p. 10; „Odată, Disneyworld s-a închis o zi întreagă, doar pentru ca el să nu fie nevoit să stea la coadă ca să se dea în maşinuţe" - p. 11) şi o sumă nejustificat de mare de cheltuială („100000 de lire pe săptămână, bani de buzunar" – idem) şi de inutilităţi (crocodili, un rechin etc.).

La fel de grotescă apare şi Safira, *fata de la pagina 5*, atât prin vestimentaţie, prezenţă, cât mai ales prin dorinţele de înavuţire exprimate. În acest sens, este grăitoare lista de cadouri pe care ea o întocmeşte pentru ziua sa (care urma să aibă loc peste unsprezece luni!): „Un Rolls Royce decapotabil din aur masiv / Un milion de lire, cash / 500 de perechi de ochelari de soare Versace / O casă de vacanţă (mare) în Marbella / O găleată de diamante / Un unicorn / O cutie de bomboane (mare) Ferrero Rocher / Un iaht uriaş, enorm, adică foarte mare / Un acvariu mare de peşti *topicali* / Filmul *Un chihuahua din Beverly Hills* pe DVD / 5000 de sticle de parfum Chanel / Încă un milion de lire, cash / Nişte aur / Abonament pe viaţă la revista *OK* / Un avion privat (unul nou /…/ nu la mâna a doua) / Un câine vorbitor / Chestii scumpe, în general / 100 de rochii de firmă (nu-mi pasă de care, dacă sunt scumpe. De oricare. Pe alea care nu-mi plac poate să le vândă mama la piaţă) / O jumătate de litru de lapte semidegresat / Belgia" (p. 113).

Chiar la o superficială *analiză a produselor activităţii* la care se pretează această listă, reies clar numeroase trăsături ale personajului: infantilismul autoarei (îşi doreşte lucruri ieftine, de utilitate imediată/redusă: *o cutie de bomboane Ferrero Rocher*, filmul *Un chihuahua din Beverly Hills* pe DVD, *un câine vorbitor, o jumătate de litru de lapte semidegresat*), precaritatea cunoştinţelor ei de cultură generală (ştie să scrie *Rolls Royce* şi *Chanel*, dar nu „tropicali"; crede să diamantele se vând/cumpără la găleată; vrea „nişte aur", crede că parfumul poate fi păstrat zeci de ani; îşi doreşte *un unicorn*, fără precizarea dacă termenul desemnează un animal - fabulos sau nu - sau o companie evaluată la peste un miliard de dolari!; crede că o ţară – Belgia - poate fi cumpărată), snobismul (*Chestii scumpe, în general; 100 de rochii de firmă*), aviditatea după ştiri din viaţa personalităţilor (*abonament pe viaţă la revista OK*), educaţia deficitară (atât prin ceea ce îşi doreşte, cât şi prin faptul că i se pare firesc, moral şi legal ca rochiile de firmă care nu-i plac să fie vândute de mama sa la piaţă!), materialismul/mercantilismul său, fără preocupări spirituale, eclectismul şi redundanţa limbajului (alătură chestiuni extrem de diferite, vrea *un milion de lire, cash,* apoi *încă un milion de lire, cash*!), stupiditatea listei.

Safira formează, prin superficialitate, perechea firească a domnului Bostan, însă o pereche absolut ridicolă (prin înfăţişarea contradictorie, prin diferenţa de vârstă şi, mai ales, prin sentimentele/dorinţele extrem de diferite care îi ţin alături), întregind portretul partenerului său, ambii fiind caracterizaţi de note caricaturale care uneori induc repulsia. Ca mentalitate privind bunăstarea, prin viziunea materialistă, personajul se alătură lui Parpangel, protagonistul *Ţiganiadei* (de Ioan Budai Deleanu), care, în călătoria sa onirică în Rai, vede, în loc de nisip, pietre scumpe, aur, şi o abundenţă culinară cu specific autohton (râuri de lapte dulce, maluri de mămăligă moale, dealuri şi coaste de caş, brânză, slănină, cârnăciori aioşi, cartaboşi etc., de unde te poţi înfrupta şi adăpa fără osteneală).

Lipsa depunerii oricărui efort (în special fizic) de către Joe în procurarea şi utilizarea mijloacelor de *loisir* de care dispune, are şi o consecinţă indezirabilă în plan estetic şi privind sănătatea: Joe este obez. Însă, paradoxal, tocmai acest handicap îi aduce în viaţă aspectul cel mai tânjit: un prieten sincer, de caracter, care, în final, îi va deveni frate vitreg.

Pierderea întregii averi provoacă o reevaluare personală, o reechilibrare a relaţiilor dintre personaje, întregirea familiei pe noi criterii.

Cartea se dovedeşte interesantă şi din perspectiva profesorului caracterizat de o serie de redundanţe verbale care individualizează breasla de apartenenţă de pretutindeni, enumerate cu oralitate şi umor: „Pe locul zece… / - Mergeţi, nu alergaţi. // Pe locul nouă, nedetronat până acum… / - Ce mesteci acolo? // Urcă trei locuri, pe opt… / - Încă vă mai aud vorbind. // Pe locul şapte, un fost numărul unu… / - Nu mai încape nicio discuţie. // O nouă intrare, pe locul şase… / De câte ori trebuie să-ţi spun? // Cade un loc în clasament, ajungând pe cinci…/ - Atenţie la ortografie! // Un alt nedetronat, pe locul patru…/ - Nu faceţi mizerie! // O nouă intrare în clasament, pe locul trei… / - Vrei să-ţi iei examenele? // Pierzând la mustaţă locul unu… / - Ce-ar fi să faci asta acasă? // Rămâne în continuare pe primul loc… / - Nu-ţi faci rău doar ţie, ci întregii şcoli." (pp. 77-78)

Tehnica narativă prin care este instituită opera constă în înlănţuirea a douăzeci şi şase de episoade/scurte capitole şi un post-scriptum, discursul adresându-se direct cititorului, interpelat frecvent („V-aţi imaginat vreodată cum ar fi să aveţi un milion de lire? /…/ Faceţi

cunoştinţă cu Joe Bostan." – p. 9; „**Ding**! / Nu, cititorule, asta nu-i soneria ta. Nu e nevoie să te scoli." – p. 48; „Nici de data asta n-a fost soneria ta, cititorule!"- p. 74). Pagini întregi umplute cu un singur cuvânt repetat („BI-LĂ! – pp. 38-41) sau prelungirea fiecărui sunet al unui cuvânt pe câteva rânduri (redată grafic prin litere) – scârţ - p. 13; Ţîr – p. 74 -, dar şi enumerările de obiecte şi nume de câte un cuvânt pe rând, prezintă valenţe multiple: conferă oralitate scriiturii; sugerează reacţia emoţională care le generează, le însoţeşte sau pe care o induc, imprimă o notă comică textului, dau răgaz cititorului să se amuze, să se distreze, să empatizeze cu personajele sau să umple cu imaginaţia sa spaţiile alveolare create astfel, să se bucure că parcurge rapid textul, să cugete.

Joe nu este doar personajul principal, ci şi personajul pivot asupra căruia se focalizează perspectiva autorială, cartea conţinând numeroase elemente care îi conferă atractivitate faţă de micul cititor. În primul rând, denumirea „bucatelor" din meniul bucătăriei şcolii din cartier. Oricare denumire a felurilor de mâncare de aici conţine, mai cu seamă, sugestii privind reacţia copiilor de mâncarea gătită: *hamsteri pe pâine prăjită, lazane păroase, macaroane mucioase, omletă de şoşoni, orez cu mătreaţă, pisoi carbonizat, tartă din căcăreze de veveriţă cu frişcă sau îngheţată, tocană de molii, pudel fiert, şarlotă de şobolan* (pp. 69-72). Astfel, putem considera că avem de-a face o adevărată estetică a scabrosului, cum ar putea fi denumită!

Tot în categoria elementelor atractive pentru copii se încadrează poreclele unor cadre didactice (*Domnişoara Ţâfnă*") şi ale unor elevi (*Râmătorii*), dar şi lista numelor inadecvate cadrelor didactice (exemple: Puiu Găină, Crenguţa Busuioc, Stan Castan, Eva Pora, Mioara Ciobanu, Ana Poda, Michelangelo Bălosu, Rândunel Pisică, Afrodita Urâtu – pp. 139-141).

Cartea este valoroasă şi prin oferirea, în ediţia în limba română, a unor explicaţii şi informaţii culturale în notele de subsol (explicarea unor termeni: *şicană, heliport*; prezentarea unor publicaţii: *OK, Heat, Financial Times, The Guardian, Daily Star*, a unor evenimente istorice: *bombardamentul de la Pearl Harbour* sau a unor personalităţi: *Piers Morgan*).

Conştientizarea unor probleme cu care se confruntă oamenii foarte bogaţi (falsa prietenie arătată de oportunişti, lipsa unui prieten adevărat, acuzaţii false de vătămare sau de hărţuire) constituie o altă piesă de rezistenţă a operei în ce priveşte recomandarea ei spre lectură unui public divers.

Totodată, cartea poate constitui şi un îndreptar pentru părinţii care, în căutarea banilor, se îndepărtează (cel puţin fizic) de odrasle: „asta-i ceea ce vreau şi eu! exclamă Joe. Să-mi petrec mai mult timp cu tata. Nu-mi pasă de toţi banii ăia stupizi" (p. 183)

Nu lipsite de importanţă pentru copii sunt ilustraţiile realizate de Tony Ross, grafica şi caricaturile sale contribuind la accesibilizarea mesajului textului, la sublinierea comicului de situaţie şi la creşterea gradului de plasticitate şi de expresivitate ale limbajului.

NOTĂ: Pentru citările precizate în paranteze (în corpul textului) s-a folosit ediţia: Walliams, David, *Băiatul miliardar* (trad. Diana Marin-Caea), Ed. Arthur, Bucureşti, 2013 (Ilustraţii: Tony Ross)

BIBLIOGRAFIE

1. Budai Deleanu, Ioan, *Ţiganiada,* Ed. Litera Internaţional, Bucureşti – Chişinău, 2001
2. Casangiu**,** Larisa Ileana, *Literatură română şi literatură pentru copii. Note de curs şi sugestii de lecturi plurale ale unor opere*, ediţia a II-a revizuită şi adăugită**,** Editura NAUTICA, Constanţa, 2007
3. Casangiu, Larisa Ileana, *Valenţe formativ-instructive ale literaturii pentru copii*, în: *Repere în organizarea procesului didactic la disciplina* Limba şi literatura română*, în învăţământul primar*, Editura NAUTICA, Constanţa, 2009 (ediţia a II-a revizuită şi adăugită), pp. 102-103
4. Petrescu, Cezar, *Baletul mecanic*, Ed. Junimea, 1987
5. Walliams, David, *Băiatul miliardar* (trad. Diana Marin-Caea), Ed. Arthur, Bucureşti, 2013 (Ilustraţii: Tony Ross)

STATE AND ORTHODOX CHURCH IN THE ROMANIAN HISTORY

Claudiu COTAN
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: The Orthodox Church has always kept very close relations with the political authorities of the time. Therefore the ruling princes, imitating the Byzantine emperors' authority, have imposed their will when appointing the bishops. Sometimes these bishops were related to the rulers. The Metropolitans were advisers to rulers, supporting their policy. The Metropolitans and Bishops were members of the delegations that the princes sent on diplomatic missions to the neighbouring countries. Very often these bishops followed the princes in exile when they lost their reigns.The princes and boyars controlled the religious life. In the nineteenth century they could get some of the church patrimony, and finally Alexandru Ioan Cuza secularized the monastic properties. Little by little, the Church came under state control. During the communist authoritarian regime - one of the hardest historical periods - the State controlled the Church. During the last few years, the capitalist State has gained, through various actions, some control over the Orthodox Church. The study presents some of the relationships between the Romanian State and the Orthodox Church in the course of time.

Keywords: bishop, state, control, orthodox, society

More and more cultivated people have recently analysed the role of the Church in the Romanian society considering that this one was a break in the development of the Romanian society, as it brought the Romanians to the block of the Orthodox countries of the Eastern Europe remained in a lower economical and social stage of development compared to the Western Europe. Even the appearance of the Romanians on the European political scene is considered as rather belated in comparison just with our Orthodox neighbours from the South of the River Danube, to say nothing of the Western countries. To say that the Orthodox Church was an obstacle for the development of the Romanian society is exaggerated. I have never heard of Romanian ruling princes or boyars to have tried great actions for modernising and civilising the Romanian society and to have been hindered by the Orthodox Church. It was the overwhelming majority of the ruling princes who authoritatively controlled the life of the Church, who imposed the hierarchs and used them to support their own policy. This phenomenon was not alien to the Orthodox Church in general, having been a Byzantine legacy which acquired even darker aspects in certain respects.

What was the statute of the clergy in the Romanian society? It was, certainly, submitted to the political authority no matter which this one was. Yet, there also were some cases of clergy who opposed the state authorities at critical times, having been with the faithful whom they served and supporting their rebellions for a better life. Usually, these ones were the parish priests, as the hierarchs were very seldom mentioned in such cases. Most times the hierarchs supported the position of the ruler and that of the boyars as it was easier

for them to identify with their attitude. On the other hand, we should not forget that, in general, the Orthodox clergy enjoyed a better social position than that of their faithful. Yet, several rulers exempted the clergy from paying taxes, so that priesthood was seen at a certain time as a means to avoid the economical and social oppression of the state. Given this fact the number of priests unreasonably increased especially in the 18th century. In order to grow their income the village priests also worked in agriculture, while those living in cities had small shops or pubs sometimes situated just near their churches[1].

The restriction of the aids that the state grants to the Orthodox Church is also talked of. I personally think that this state of things is more confusing today than a few decades ago, as it is an extension of the practices present ever since the time of the communist regime. Although it seems to be a rather delicate issue in many respects, causing fear, it is rather topical and worth debating.

Voices are heard in the Romanian society, either ignorant or ill-disposed, who criticise the construction of churches, arguing that there are more churches than schools. We should not forget that the Orthodox Church is a few hundred years older than the Romanian education, because it was the clergy who provided education and culture in the Romanian mediaeval society. On the other hand, none of the Romanian ruling princes and boyars thought he could be saved through school. They always thought it was easier to have their sins forgiven if they built a church. Yet, these churches and monasteries, still present today, were the Romanians' schools and hospitals for a few hundred years. Our Orthodox affiliation is a historical fact, but thinking that the Romanian society was backward because of that is a distorted view. We can see a series of our sins as a people while looking at the "progress" of the Romanian society during the last few decades. Much of this lamentation is no other than a permanent attempt to exculpate ourselves as a nation, for the many failures that the Romanian people passed through because their rulers never assumed some clear cut political decisions.

The Romanians affirm themselves, as a presence in the European political life, to the middle of the 14th century, namely rather late compared to the Orthodox peoples around. To the end of the 12th century the Bulgarians were already passing through their second empire. But they have been known in Europe ever since the 9th century, when they were carrying on a subtle policy both in Rome and in Constantinople. The Serbians have had an autocephalous Metropolitanate recognised ever since the beginning of the 13th century, a true symbiosis between the political power and the Orthodox Church. The Western European states have had hundreds of years of existence, and the Catholic Church behaved not only as the main spiritual force, but also as an authentic political force, in permanent competition with the political authorities whom they were trying to dominate through their statute. Rome was cultivating its own political doctrine of spiritual expansion and political domination which reached its perfect aspect at the time of pope Innocentius II. All the great universities we see today were already operating in Europe, while in Moldova and Wallachia, only a few churches and monasteries were mentioned in the donation documents of some ruling princes, which were also supporting a primary school. Even the Romanian monasticism was reorganised by a Serb, Saint Nicodim from Tismana, while the printing press was introduced through the efforts of a Montenegrin at the beginning of the 15th century.

[1] Constanţa Vintilă - Ghiţulescu, *În şalvari şi cu işlic*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2011, p. 35.

The appearance of Moldova and of Ungro-Wallachia in history was due to the defence fight against the Hungarian expansion. The Romanians are known in history as Orthodox with birth certificates to the middle of the 14th century, when the Patriarchate of Constantinople recognises the Metropolitanates from Curtea de Arges and from Suceava. We certainly know the birth certificate of the Orthodox Church as institution. The dioceses that made up the two Metropolitanates would be known from now on. The Metropolitan from Vicina was transferred to Curtea de Arges, while in Moldova a Romanian person was metropolitan because he was related to the ruling prince. In its turn, the Ecumenical Patriarchate waged its own fight for imposing Greek hierarchs to the Romanians, a rather difficult mission given the fact that sometimes the Romanian ruling princes preferred those related to them, as in the case of metropolitan Iosif Musat of Moldova, later on of Gheorghe Movila, or even of Gavriil Callimachi.[2] In fact, the successor of Iosif Musat to the leadership of the Metropolitanate of Moldova seems to be have been called metropolitan of Poleanina even by Manuel II the Paleologue, to the great discontent of patriarch Eftimie.[3] Some historians tend to affirm that this metropolitan must have been a Romanian also accepted by Prince Alexander the Kind. Certainly, the emperor's authority was imposed to the patriarch.

The Church was a rather democratic institution for the time, because the sons of ordinary peasants could become hierarchs, besides the relatives of the prince or boyars. The worthy monks could have a true church career, having been carefully prepared in various schools, so that later on they could reach the most important ranks in the leadership of the Church. This is why many times these hierarchs became close advisers to the ruling princes and to the boyars. Rather often the bishops and metropolitans close to the rulers followed them in exile, some of them never to return to their eparchies. Many of the hierarchs have also supported the policy of their rulers, who appointed them bishops, and when the ruler was replaced, they were affected too. Metropolitan Gheorghe from Bistrita, who supported prince Stefan Rares, had to go into exile when the prince was removed through a plot of the boyars. When he came back to the country he was burned at the stake by prince John the Terrible, some people say because this one wanted to take his fortune, but it was also possible because he sustained the measures of the former prince against the Armenians. Maybe as dramatic was the tragic time of the death of Saint Antim of Ivir (1708-1716), whom the prince gave to the executioners.[4] Neither should we forget the case of metropolitan Dosoftei of Moldova (1671-1686) who, when the reign was changed, he preferred to go into exile to Poland, where from

[2] Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucharest, Edited by the Bible and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, 1992, p. 477; Şerban Papacostea, „Întemeiera Mitropoliei Moldovei. Implicaţii central şi est-europene", in *Românii în istoria universală*, III, Iaşi, 1988, pp. 567-578; See Ciprian Zaharia, *Iosif I Muşat, întâiul mare ierarh român*, Bucharest, 1987; Constantin Mosor, „Aspecte principale din viaţa şi activitatea mitropolitului Gavriil Callimachi (1760-1786)", in *Biserica Ortodoxă Română*, year LXXXVIII (1970), issue. 7-8, pp 764-777.

[3] Steven Runciman, *Teocraţia bizantină*, trad. Vasile Adrian Carabă, Bucharest, Nemira Publishing House, 2012, p. 162.

[4] Claudiu Cotan, *O istorie a Bisericilor ortodoxe slave*, Iaşi, Vasiliana '98 Publishing House, 2009, p. 65; See Claudiu Cotan, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române, 1600-2000*, Iaşi, Vasiliana '98 Publishing House, 2009; See Andrei Pippidi, *Tradiţia politică bizantină în Ţările Române în secolele XVI-XVIII*, Bucharest, Corint Publishing House, 2001.

he refused to come back.[5] The ruling princes also used the hierarchs to head various delegations trying to have good diplomatic relations with the stronger neighbour states.[6]

Unless the metropolitan obeyed the ruler he had all chances to be removed. The ruler appointed the metropolitan and it was also he who could remove him, sometimes even with the bought approval of the Patriarchate of Constantinople. The good understanding between the ruler and the metropolitan was profitable for both of them. The ruler could use the metropolitan or the bishops in his political actions. If the metropolitan joined the people's masses approving their needs, he was peaceful removed at the right time or "through other methods".[7] The hierarchs knew that it was for their own good to have the political support of some boyars, of some "influential people" to be protected in case of unpleasant events. Some of them not even so could escape the "long hand" of the ruler. Neither should we forget the conflict between prince Mihai Sturdza and metropolitan Veniamin Costachi of Moldova broken out when the prince tried and finally succeeded in getting the fortunes of some monasteries in his personal interest.[8] But harder times came for the Orthodox Church, namely the reign of Prince Cuza (1859 – 1866). Comparatively, the Veniamin affair was only a prelude of the measures that Cuza adopted at the time of the secularisation of the monastic properties, who wanted to unconditionally submit the Church to his policy. From now on, the public image of the priest is changed too, having been assimilated to the statute of the public employee and submitted to the penal law, as before Cuza the priests could be only canonically punished. Seeming to remember Sturdza, prince Cuza forces the resignation of metropolitan Sofronie of Moldova within the same initiative to control the monasteries. Because of the secularisation of the monastic properties and of the regulations of the monasteries adopted, the philanthropic activity the Church unfolded was dissolved, and the monasteries and churches had to limit to the small budgets provided by the Ministry for Religious Affairs which were always coming late.[9]

The reign of King Charles I (1866-1914) attracted the Orthodox bishop into the political life even more. The new Constitution integrates the bishops and metropolitans into the Senate as lawful members, which fact exposes the Church to the political interference more than before. The new regulations for administrating the Ephorate of the Civil Hospitals of Bucharest and the Trusteeship of the Hospital of Saint Spiridon of Iasi promulgated on 9 July 1868 completed the legislative measures started in Cuza's time designed to substitute the church social assistance for the state laic medical assistance. Because according to the old canons the social assistance and spiritual one are the main features of the Church, one can

[5] See I. D. Lăudat, *350 de ani de la naşterea lui Dosoftei mitropolitul Moldovei. Studii şi articole*, Iaşi, 1975.

[6] See Claudiu Cotan, „The Role of the Orthodox Hierarchs in the Foreign Political Life of the Romanian Principalities. The Political Relaţions with Poland from 1450 to 1750", in *The Ortohodox Church in the Balkans and Poland. Conenection and Common Tradition*, Bialystok, 2007, pp. 15-36.

[7] Nicolae C. Turcu, „Activitatea mitropolitului Neofit I al Ungrovlahiei", in *Biserica Ortodoxă Română*, year LXXXIV, issue. 5-6, p. 533-551.

[8] Dragoş Carciga, *Cler şi societate în Bucureştiul interbelic. O analiză a proiectului social urban bisericesc 1918-1940* (doctorate thesis), Bucharest, 2012, pp. 47-57.

[9] See Constantin C. Giurescu, *Viaţa şi opera lui Cuza Vodă*, ed. a II-a, Bucharest, 1970; See Claudiu Cotan, *Ortodoxia şi mişcările de emancipare naţională din sud-estul Europei în secolul al XIX-lea*, Bucharest, Bizantină Publishing House, 2004.

certainly say that the law of 1868 destroyed one of the characteristic features of Christianity. The State deprived the Church of her income through the secularisation law, and through the subordination of her social assistance network the same state deprived her of the love for the fellow beings.

The Orthodox Church supported the union of the Romanian Principalities in 1859, and then she had to suffer the tough interference of the state in her own organisation through some non-canonical laws. Politics starts being directly present in the election of the hierarch and appointment of the clergy according to political criteria. This state of things affected the Orthodox hierarchy at its highest level, as well as the ordinary clergy. This is why on 15 October 1912, the primate metropolitan Conon Aramescu Donici addressed the following circular letter to the archpriests: *"We have often received applications of certain priests to be transferred either within the same city to parishes better than those they had, or from rural parishes to urban ones; we have also received applications of the priests to be promoted as parish priests either in the country or in the cities. In order to have such applications satisfied, some priests do not take into account the stipulations of the laws for the married priests and the regulations for their application, acting contrary to the canonical laws and degrading in this way the priestly character, when they use the laics' interventions to get the things they crave for, but which most often do not deserve. The church administration suffers a lot because of the political interference"*.[10] Unfortunately, this practice was present during the communist time too, when the relations with the Communist Party contributed to the growth of the authority of some clergy willing to hold positions in the church administration body. This phenomenon is, certainly, still present in the church life today, where the good relations with the local administrative authorities are a great advantage. This sort of interventions in the Church life affected even the Orthodox hierarchy. The case of the fight between the political parties for appointing the primate metropolitan is well known. The fight between metropolitan Ghenadie Petrescu and Iosif Gheorghian showed how fragile the Church was when faced with politics. "Ghenadie affair" fell into the parties' hands that passed it to the public opinion brutally affecting the image of the Church. The sister Orthodox Churches came into the dispute alerted by the former metropolitan Ghenadie. Demonstrations for supporting Ghenadie were organised in the great cities, whom the Conservatory party made metropolitan and then defrocked through the intervention of the Liberal Party.[11] Later on, the primate metropolitan Athanasie Mironescu was in the same situation and finally obligated to resign later on although innocent. The state of things was dramatic for the Orthodox Church. Spiru Haret, Minister for Religious Affairs at the time deplored the sad image of the Orthodox clergy at the beginning of the 20th century: *"We have all seen during the last eight months the funny show of a minister (Arion) who, while crying that he has solved the crisis, he ran from man to man, the primate's walking staff in his hand and found nobody to accept it. Mr Aron was persuasive, smiled, prayed, and frowned his eyebrows, but in vain. Nobody wanted to hear of his proposals. When finally, after many prayers and humiliations, he found somebody to consent, a cruel fate took him away from him, just when*

[10] *Biserica Ortodoxă Română*, year XXXVI (1912), issue. 8, p. 827.

[11] See George I. Gibescu, *Un mare ierarh din trecutu apropiat al Bisericii noastre: Mitropolitul Ghenadie Petrescu, 1893-1896*, Bucharest, 1940.

he thought he solved the case".[12] The Orthodox bishops were afraid of the political power. The event is very much like the well known case of metropolitan Teodosie of the 17th century, victim of the conflict between the boyars' families.[13]

The recognition of the church autocephaly in 1885 and proclamation of the Patriarchy in 1925 were also achieved with the direct contribution of the state which was a mediator between Bucharest and the Ecumenical Patriarchate. The new international statute of Romania imposed this thing after getting independence and achieving Great Romania. The State intervened in the Church life wishing to improve the hard financial situation of the Orthodox clergy, a social category closer at least from this point of view to the Middle Ages than to a society to be modernised. The laws and measures adopted have only partially succeeded in achieving this thing. The law adopted in 1893 improved the social state of the Orthodox priests, but basically has not changed anything, so that the clergy continued to be discontented. The "Church House", an institution the state set up in 1902 in order to improve the social state of the priests changes forever the priests' statute from servants of the altar into state employees, namely into public employees providing spiritual services. From now on they are submitted to double jurisdiction: of the Church from a canonical perspective and of the state from penal perspective, according to the model Cuza instituted. The Church still controls only the occasional social assistance (alms of mercy) and, certainly, the spiritual assistance. The setting up of the "Church House" brings about certain benefits to the servants of the altars, but it becomes an instrument for extending the state control over them. In order to subsist, the priests develop a national network of societies of private pensions, of inter-aid, loan, and other activities. They develop in the context of the freedom of association guaranteed by the Constitution of 1866, which stipulates the fact that the priests can form such associations if they do not affect the public order.[14] During the inter-war period, the active participation of the patriarch in the public life and especially his relationship with the king proved the fact that the Church remained a simple administrative annex of the lay state. *Patriarch Miron Christian Orthodox Association* started to operate at the level of the parishes, which unfolded the Christian educational activity of the patriarch. Two spiritual phenomena mark an interesting page in the church history: the *Lord's Army*, religious movement founded by priest Iosif Trifa from Sibiu (1889 – 1935) and the *Romanian Orthodox Brotherhood*, an organisation set up by Nicolae Balan, Metropolitan of Transylvania (1920 – 1955). The two Christian Orthodox organisations were designed to revive the religious life from a moral and spiritual point of view through the laics' discipleship.

The Romanian Orthodox Church has not become modern opposing the state, but submitted to its authority. In order to have her at its side – but not in the political life too – the state has become her protector, defending her both against the other Churches, Catholic and Greek Catholic, and against any other sect. King Carol II co-opted even patriarch Miron

[12] Spiru Haret, *Criza bisericească*, Bucharest, 1912, pp. 134-135; Paul Brusanowski, *Stat şi Biserică în Vechea Românie*, Presa Universitară Clujană Publishing House, Cluj-Napoca, 2010, pp. 125-141.

[13] Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucharest, Edited by the Bible and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church 1994, p. 127.

[14] Dragoş Carciga, *Cler şi societate în Bucureştiul interbelic. O analiză a proiectului social urban bisericesc 1918-1940* (doctorate thesis), Bucharest, 2012, pp. 84-97.

Cristea to his authoritative policy, at a time when many priests made politics, and a large number of them were members or sympathizers of the Legionary Movement. The appointment of patriarch Miron Cristea as president of Council of Ministers was well received by a series of political leaders. Yet, a political leader like Iuliu Maniu asked the patriarch through a letter not to interfere in the political disputes for fear to compromise the Church. It was obvious that the new regime focused its actions against the legionaries accused to have undermined the state authority with the support of the Orthodox Church.

The dictator Ion Antonescu (1940 – 1944), the leader of the state, saw the Orthodox Church as a second army of the country. His government too was trying to organise the Church on new principles, to serve especially the new political ideology. The political initiatives of marshal Antonescu also included a series of aspects focused directly on the Orthodox Church, a strong national Church able to sustain a strong state too.

During the communist period, the state made tremendous efforts to get total control over the Orthodox Church. Although criticised for her submissive conciliatory attitude, she only tried to survive. To a certain extent, the Orthodox clergy had the chance to survive due to the removal from the political scene of the communists of the old guard who would have treated the Romanian Orthodoxy just as Stalin did when he reduced the Church of Russia to total submission. Certainly, there were Romanian Orthodox clergy who betrayed the call of the priestly service, but most of them tried, and some of them successfully succeeded to accomplish their mission of confessors of Christ. In society, the devotion of the faithful for the Church has been permanent in spite of all the communist propaganda. One proof in this sense is the fact that after the first two decades of communist oppression passed, the theological schools which were still operating were in great demand with the candidates to priesthood.

The dissolution of communism has not directly meant that much better times would follow for the Orthodox Church. First of all, the Church was not prepared to face the capitalism of Romanian type. The first trial came very fast, the removal of patriarch Teoctist accused of collaboration with the communist leaders and of obedience, an act that caused a true disorganisation in the Orthodox Church for a few months. The patriarch had to return, but remained in a permanent state of siege, having been considered too close to the old communist political regime. However, the Romanian Orthodox people have not passed through the post-communist religious experience of the Bulgarians who reached schism, or that of the Ukrainians divided into various Orthodox Churches appeared after the disintegration of the USSR.

The Orthodox clergy also had the mirage to involve in the political life after the anti-communist Revolution of 1989. Hierarchs and ordinary priests tried to join the political parties or fight for heading various city halls or holding positions in the local or central administration. Moreover, some of them became members of the Parliament. Criticised once for her absence from the social life, today, some people see the Orthodox Church as too present in society.

The Orthodoxy succeeded in recuperating one of her old dimensions, namely philanthropy. For today's Romanian Orthodox Church social assistance has become a dimension of the pastoral service more and more present, remembering the last centuries.

Today, the Orthodox Church coordinates social centres, kindergartens, youth associations and medical centres. Unfortunately, she has not got the necessary financial force for sustaining extensive programmes in this field. The most part of the church estates confiscated by communists through nationalisation have not been recuperated by the Church which is still under political control in this field. This is why the majority of the Orthodox clergy receive salaries from the state.

Although the Church is present in the system of public education through the Religion taught in schools, as well as in the army through the chaplain priests, more and more voices are heard who want this state of things changed. Today, these ones are trying to remove Religion from school under the pretext of discrimination and freedom. Many times the disputes on this theme caused even violent manifestations, involving persons, foundations and associations. Although Europe, with old Christian roots, is looking more and more for its identity, such people wish to remove Christianity from Romania. These disagreements prove that after 25 years, the Romanian society has not found yet a consensus in the field of the religious freedom. The purpose of the Church is to lead this world to the kingdom of God. The role of the Orthodox Church in the world is to deify it.

Bibliography:

Biserica Ortodoxă Română, year XXXVI (1912), issue. 8, pp. 827-828.

Brusanowski, Paul, *Stat şi Biserică în Vechea Românie*, Presa Universitară Clujană Publishing House, Cluj-Napoca, 2010.

Carciga, Dragoş, *Cler şi societate în Bucureştiul interbelic. O analiză a proiectului social urban bisericesc 1918-1940* (doctorate thesis), Bucharest, 2012.

Cotan, Claudiu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române, 1600-2000*, Iaşi, Vasiliana'98 Publishing House, 2009.

Cotan, Claudiu, *O istorie a Bisericilor ortodoxe slave*, Iaşi, Vasiliana '98 Publishing House, 2009.

Cotan, Claudiu, „The Role of the Orthodox Hierarchs in the Foreign Political Life of the Romanian Principalities. The Political Relaţions with Poland from 1450 to 1750", in *The Ortohodox Church in the Balkans and Poland. Conenection and Common Tradition*, Bialystok, 2007, pp. 15-36.

Cotan, Claudiu, *Ortodoxia şi mişcările de emancipare naţională din sud-estul Europei în secolul al XIX-lea*, Bucharest, Bizantină Publishing House, 2004.

Gibescu, I. George, *Un mare ierarh din trecutu apropiat al Bisericii noastre: Mitropolitul Ghenadie Petrescu, 1893-1896*, Bucharest, 1940.

Giurescu, C. Constantin, *Viaţa şi opera lui Cuza Vodă*, ed. a II-a, Bucharest, 1970.

Ghiţulescu - Vintilă, Constanţa, *În şalvari şi cu işlic*, Bucharest, Humanitas Publishing House, 2011.

Haret, Spiru, *Criza bisericească*, Bucharest, 1912.

Lăudat, I. D., *350 de ani de la naşterea lui Dosoftei mitropolitul Moldovei. Studii şi articole*, Iaşi, 1975.

Mosor, Constantin, „Aspecte principale din viaţa şi activitatea mitropolitului Gavriil Callimachi (1760-1786)”, in *Biserica Ortodoxă Română*, year LXXXVIII, 1970, issue. 7-8, pp 764-777.

Papacostea, Şerban, „Întemeiera Mitropoliei Moldovei. Implicaţii central şi est-europene”, in *Românii în istoria universală*, III, Iaşi, 1988, pp. 567-578.

Păcurariu, Mircea, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, Bucharest, Edited by the Bible and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, 1992.

Pippidi, Andrei, *Tradiţia politică bizantină în Ţările Române în secolele XVI-XVIII*, Bucharest, Corint Publishing House, 2001.

Runciman, Steven, *Teocraţia bizantină*, trad. Vasile Adrian Carabă, Bucharest, Nemira Publishing House, 2012.

Turcu, C. Nicolae, „Activitatea mitropolitului Neofit I al Ungrovlahiei”, in *Biserica Ortodoxă Română*, year LXXXIV, issue. 5-6, p. 533-551.

Zaharia, Ciprian, *Iosif I Muşat, întâiul mare ierarh român*, Bucharest, 1987.

MULTICULTURALISM IN THOMAS KING'S "THE COLOUR OF WALLS"

Cristina NICOLAESCU
Erciyes University, Kayseri, Turkey

Abstract: In this essay, a brief survey of the history of Canadian and American multiculturalism will be done in order to understand the background of Thomas King's story and highlight the issues regarding pluralism and assimilation. Although many acts to prevent assimilation have been implemented throughout the last century, pluralism and multiculturalism in Canada have continuously experienced problems. "The Colour of Walls" is a story from the collection entitled A Short History of Indians in Canada in which he criticizes the continuous efforts for assimilation exhibited by White men towards people of different races and origins.

Keywords: multiculturalism, assimilation, difference, ethnicity, Thomas King

Thomas King is a Canadian-American author of Cherokee and German-American descent, who often articulates the problems experienced by North American First Nations in his writings. King is critical of Canadian and American policies towards aboriginal people's rights throughout the continent and has written many books questioning the attitude of governments and advocating the rights of indigenous people. One example of King's writings on these issues is the short story "The Colour of Walls" from his collection titled *A Short History of Indians in Canada* in which he criticizes assimilation tendencies on the part of white people. In the story, a white man Harper Stevenson wants to have his office walls painted in white. He gets angry when he realizes that the walls has not been painted in white, although he ordered it to be done so. He repeats his order again, only to find out that the walls were dark when he returns to the office. The story goes on to prove that multiple coats of paint did little to change the color to white.

Thomas King uses metaphor of wall in his story. Walls symbolizes indigenous people who resist to the efforts of assimilation. The author tries to convince his reader the impossibility of assimilation in his story. Although the white man tries to change the color of the walls into white, because of their "history" walls cannot be painted in bright white. Despite one's best efforts to whitewash them, especially the old walls, never embraces the intended new color. The author, as he does in other stories in the collection, examines the problems regarding tolerance and assimilation policies in Canada. The story reflects the writer's possession towards the possibilities of a pluralistic view. It may be claimed that he adopts pluralistic view rather than assimilationist one.

Multiculturalism is a phenomenon adapted by a variety of nations throughout the world, which can be described as "a worldview that rejects the global centrality of any single culture or historical perspective" (Madigan, 1993:169) It is "a principle, an approach, or a set of rules of conduct that guides the interactions and influences the perceptions, beliefs, attitudes, and behaviors of people from diverse cultural backgrounds" (Fu, 1993). The

principle is based on the notion that every culture or cultural groups should be recognized regardless of their differences. Since culture is a very broad term, multiculturalism can be examined in a variety of different categories including language, race, ethnicity, religion and several others. In particular, ethnic aspects of multiculturalism, an issue Thomas King demonstrates in the story, "The Colour of Walls", will be examined in this essay.

There are people belonging to different racial, ethnic, religious groups and demanding rights for their values and beliefs in every country, and thus multiculturalism "represents a liberal democratic attempt to promote tolerance towards a range of cultural practices within the contexts of the nation-state". (Barker, 2004:127) Multiculturalism, like culture, is a broad term on which many different approaches have been suggested such as communitarian and libertarian justifications. Among the most important scholars studying on multiculturalism are and Charles Taylor, adapting a communitarian justification to the term and Will Kymlicka, who based his theories upon a liberalist approach.

Charles Taylor, a Canadian philosopher from Quebec, locates his theory on communitarian critique of liberalism. Liberalists are those holding that individuals should freely choose what they think that best fits for their view of the world. Individuals and their rights are the primary facet to consider, not community. Their views or policies advocates individual freedom. Those championing communitarian approach does not accept the notion that individual must be considered before community. Charles Taylor, embracing communitarian approach, believes that an individual necessitates a community and institutions in order to gain his identity. A man cannot be considered self-sufficient, disregarding the role of community. For Taylor, the recognition of diverse cultures as equal institutions can be accomplished by overthrowing the notion of identical liberties. "Our identity is shaped by recognition of others … and multicultural demands … seek the recognition members of these groups need to establish a strong identity" (Gutmann and Taylor, 1994:384).

Another Canadian political philosopher, Kymlicka, on the other hand, proposes a liberal theory of multiculturalism depending on the liberal values of autonomy and equality. The philosopher explains his ideas in his study *Multicultural Citizenship*:

For meaningful individual choice to be possible, individuals need not only access to information, the capacity to reflectively evaluate it, and freedom of expression and association. They also need access to a societal culture. Group-differentiated measures that secure and promote this access may, therefore, have a legitimate role to play in a liberal theory of justice (1995:84)

"Freedom", according to the Canadian "involves making choices among various options, and our societal culture not only provides these options, but also makes them meaningful to us" (Kymlicka, 1995). In that respect, Taylor and Kymlicka propose two different approaches for multiculturalism.

An ideal practice of multiculturalism, either liberal or communitarian, can be seen as celebration and embrace of differences. There are several big countries officially promoting and encouraging multiculturalism such as Canada and the United States, which are two

practitioners of different multiculturalist approaches. While Canada adopts the notion of cultural 'mosaic', in which different ethnic groups and their languages coexist within society, the United States is in favor of 'melting pot' in which different elements of various cultures create a homogenous, harmonic unity.

Having one of the largest economy and diverse population, Canada was the first country to adopt multiculturalism officially. According to self-reported figures of the 2006 census, among ethnic origins of people living in Canada are the Canadian, the English the French, the Scottish, the Irish, the German, the Italian, the Chinese, the First Nations, the Ukrainian , and the Dutch, with respect to percentages.(Statistics Canada, 2006) In 1971, liberal Prime Minister Pierre Trudeau announced the multiculturalism as the official policy of Canada, following the implementation of official bilingualism (French and English) in 1969. It was followed by Canadian Multiculturalism Act of 1988. However, these steps were not the first regarding multicultural issues. Prior to these acts, there had been Indian Acts, for example in 1876, or revisions of previous acts recognizing Indians officially like that of 1951. These steps taken by liberal governments of Canada aimed at accepting all Canadian citizens including First Nations equal disregarding their origins, their language and other kinds of affiliations such as religion. The policy also included the preservation of aboriginal people's rights. However, Thomas King strikes the deficiencies regarding the equal treatment of Indians and all aboriginals.

Both Taylor and Kymlicka deal with Canadian multiculturalism and its possibilities. Will Kymlicka, argues that the discussion of Canada's diversity and multiculturalism owes much to individuals, and should be on basis of liberal notion of "freedom and equality of individual citizens" (Kymlicka, 1995:34) The distinction between rights of national minorities and rights of immigrants, namely the two patterns of cultural diversity, is very central to Canadian model. Kymlicka describes 'national minorities' as those previously self-governed, and having their own territories incorporate into a broader state such as Quebecois and Aboriginals. Immigrants, on the other hand, create loose associations that Kymlicka defines as 'ethnic groups". These group's articulations of their ethnic characteristics within the society do not focus on the desire of living separately. Rather, they request more accommodation to the society through modified institutions and laws. (Kymlicka, 1995:10-11) Unlike, for example, aboriginals, they do not desire to establish a distinct society having their own rules.

While immigrant groups have increasingly asserted their right to express their ethnic particularity, they typically wish to do so within the public institutions of the English-speaking society (or French-speaking in Canada). In rejecting assimilation, they are not asking to set up a parallel society, as is typically demanded by national minorities (Kymlicka 1995, 15).

Taylor, on the other hand, in his essay "Interculturalism or Multiculturalism?" draws attention to one possible problems posed by multiculturalism in Canada:

The multicultural issue is often posed in terms of natives and immigrants, or people with a long local ancestry versus those who have more recently arrived. But it can also arise

because of inequalities suffered by people who have always been there, as with women of historical national minorities, but whose subordination previously seemed normal, and now no longer does so in a fully democratic age. (2012:417)

Multicultural relationships in Canada are not always exhibiting a celebrated situation. There have been lengthy discussions regarding the possession of ethnic groups living in the country. Based on the issues stem from the application of multicultural approach, a vast scale literature exists written by both immigrants and First Nations. Thomas King is an important figure writing on the issues confronted by the people of his origin.

In the story, Thomas King is against the white man's policies which insist on assimilation or integration. Multiculturalism, once understood as acknowledging diversity, Harper, the main character of the story, seems to ignore and does not celebrate it. Instead, the author implies the fact that Harper tends to erase the difference of the natives, by insisting on having the walls painted in white. In King's story, walls symbolize natives, or those coming from different origins, while Harper's insistence on the color white reflects assimilationist attitudes of the White man. Multiculturalism in the generic sense involves policies aiming both at recognition of difference and integration, but in this context, more emphasis is put on the diversity. Aboriginals, or First Nation people of Canada carry citizenship of Canada, but the fact especially in the 60s and the 70s was explained by Taylor in his essay:

It had to be made clear that one was no closer to the heart of the Canadian identity if one was called Jones, than if one's name was Kowalski or Minelli. Culture, in the sense of what one received from one's origins, was sharply distinguished from citizenship. (414)

Regarding the fact that an ideal multiculturalism decenters any kind of ethnocentric identity and does not privilege any of ethnic groups, there have been attempts to claim one's superiority, which is a situation King wants us to consider. Upon Harper's second order for the walls' color:

If anything, the walls were darker. "What is going on?" Afua placed her hands on the walls. "These are old walls," she said. "They have a history. Walls have a memory." "White," said Harper. "I asked for white." "I know," said Afua, "but they don't want to cooperate."King shows us here that the things go worse if one behaves against the will of other people. That is, aboriginals resist the assimilationist intentions of the White Man. In Canada, the Indian Act may seem like a protection effort regarding Indian's culture, but it also contains policies controlling the lives of Aboriginal peoples. Aboriginal peoples have been resisting the laws which were designed to control and erodes the social and spiritual well-being of Aboriginal people.

We can also see in the story that Harper's stereotyping symbolizing White man's general attitude towards others.

Get the black woman back," Harper told his secretary. "Actually," said the secretary, "she's Native." "Native?" said Harper. "She looks black.", … "But colours have their place.

For instance, black is a fine colour for limousines and evening dresses, while white is the colour of choice for wedding dresses and the walls of offices where important business is conducted. (87-88)

Stereotyping can be seen as a conscious attempt to demonstrate the alleged superiority of a person over other races or ethnic groups. It has been a discursive tool for controlling peoples for the White man. "All blacks are the same" or "All natives are brown" are such statements that brings inequality into the surface of relationships.

"So," said Harper, after Afua had walked around the office, "what's this nonsense about the walls?" "Originally," said Afua, "I think they were darker." "So the colour is bleeding through?" Afua stood in the middle of Harper's office and closed her eyes. "The world is full of colour," she said.(88)

Afua tries to have Harper remember that white is not the only color in the world to consider. There are other traits to be celebrated throughout the world. If white man understands and tries to celebrate the differences, it will be better for everyone. In a multicultural state like Canada, it is much more beneficial to remember and recognize other colors than white.

In King's story, Afua represents the conscious voice of ideal multiculturalism in Canada. As a hybrid woman symbolizing the diversity of ethnicities, she wants Harper to face with his ill-treatments and misjudgments.

"White," said Harper. "I'd like a nice, clean white." "Old walls," said Afua, "they're great, but if you want bright white you're going to have to move to a newer office or tear out the walls and start over." (88)

Afua mentions the simple fact that in Canada there is no possibility to live without recognizing other ethnic groups, with all their differences in cultural, social and political aspects. In this country, there is a long history of indigenous people, and it would be impossible to assimilate them as if they were a blank sheet. The only way to deal with the differences is either to recognize or to return the beginnings of the New World, which is impossible. In order to live peacefully, Harper, and thus the White Man, should consider the differences as a source of richness. Assimilation would seem ugly when people of different colors do not want it. At the end of the story, something strange happens. The walls are bright white at the end, but Harper's hands, at this time, were ugly brown.

Harper sat in his office all day, enjoying his new walls, but that evening, when he reached out to turn off the lights, he discovered that his hands had turned black. Not black black, more a dark brown, though perhaps not a true dark brown, but certainly a mid-tone, darker than normal flesh.(89)

Thomas King makes an analogy which skillfully criticizes those assimilating ethnic groups. At first, they resist to assimilation, but a continuous effort makes it impossible for walls to remain white. Yet, this time, the White Man's hand becomes very ugly. This symbolizes the intolerant, unsympathetic White man's fault and sin regarding his attitudes toward other types of people. The aggressive endeavor of assimilation is a crime which should not be conducted. If one still sustains this ill-treatment, it will be him who will have to bear its consequences. Recognition of differences and diversity is a sine qua non for a multicultural state like Canada. Otherwise, peace and tranquility will never happen. No matter how many acts have been passed, it is not until the people living there respect and tolerate each other that an ideal multiculturalism will not be achieved. Thomas King wants us to remember every time that "walls have a history" which cannot be erased.

WORKS CITED

Barker, Chris. (2004)"Multiculturalism" in SAGE Dictionary of Cultural Studies. SAGE Publications: London.

Fu, Victoria R. "Culture, Schooling, and Education in a Democracy Multiculturalism in Early Childhood Program" retrieved in 2 Jan 2015 <http://ecap.crc.illinois.edu/eecearchive/books/multicul/fu.html>

Government of Canada. Statistics Canada. Retrieved in 1 Jan 2015 <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/index-eng.cfm >

Gutmann, Amy and Charles Taylor. (1994) ,Rev. Of. "Multiculturalism and The Politics of Recognition" reviewed by, Bruce Landesman. Ethics.

King, Thomas. (2013) A Short History of Indians in Canada. University of Minnesota Press: Minneapolis.

Kymlicka, Will. (1995) *Multicultural Citizenshi: A Liberal Theory of Minority Rights.* Oxford University Press: New York

Madigan, Dan. (1993) "The Politics of Multicultural Literature for Children and Adolescents: Combining Perspectives and Conversations" in Language Arts, Vol. 70, No. 3, Multiculturalism and the Language Arts. National Council of Teachers of English, 168-176

Taylor, Charles. (2012) "Interculturalism or multiculturalism" in Philosophy Social Criticism. SAGE Publications May/June vol. 38. 413-423

METAPHORS DERIVED FROM ANATOMIC TERMS IN THE TOPONYMY. SPECIAL ATTENTION PAID TO THE TOPONYMS OF BISTRA AND SEBEŞ VALLEYS (CARAŞ-SEVERIN COUNTRY)

Diana BOC (SÎNMĂRGHIȚAN)
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: The place names, as binders between human beings and their places of birth, reveal inner states, subjective interpretations and observations etc. which help rewrite the history of a community, step by step. The biplane character of the metaphor - denominative and connotative – turns it into a figure of speech often used both in the current language and in the specialized one. The aim of this trope is to substitute the lack of some precise terms meant to describe, as exactly as possible, the surrounding geographic realities. The subject Metaphor in Toponymy was debated and sometimes improper explained, generating a series of debates along the time. This work aims to analyse the place names which are based on appellatives that come from metaphors derived from anatomic terms. Such toponyms are numerous in the area where the beautiful Bistra and Sebeş Valleys are located and describe mainly the position towards the sun, towards certain points of reference, towards other toponyms or towards the owner's house, being created by comparing the geographic objects with the ones having as starting point the terms referring to the anatomic parts of the human body.

Keywords: anatomic terms, metaphor, toponymy, Bistra and Sebeş Valleys.

Introducere

Numele de locuri, legământ sacru între om și locurile sale natale, scot la iveală stări interioare, interpretări subiective, constatări etc. cu ajutorul cărora este rescrisă pas cu pas istoria unei comunități. Caracterul biplan al metaforei: denominativ și conotativ face din ea o figură de stil folosită adesea în limbajul curent, precum și în cel specializat. Subordonându-se caracterului denotativ al metaforei, vorbitorul va transpune imaginea care i se supune privirii într-un termen fizic, cât mai familiar lui. Scopul acestui trop este acela de a suplini lipsa unor termeni concreți, care să descrie cât mai exact realitățile geografice înconjurătoare. Acești termeni chiar dacă există în terminologia de specialitate sunt, de cele mai multe ori, abstracți și insuficient clarificați, fapt pentru care se va prefera înlocuirea lor cu elemente din universul cunoscut. Problema metaforei în toponimie a fost dezbătută şi uneori inexact explicată[1], generând de-a lungul timpului o serie de dezbateri.

Lucrarea de față își propune spre analiză numele de locuri care au la bază apelative provenite din metafore derivate din termeni anatomici. Acestea sunt create pe baza

[1] După unii cercetători acest fenomen al metaforizării s-ar produce doar la nivelul lexicului nu şi la nivel toponimic, adică în momentul denominaţiei propriu-zise, în timp ce alţii prezintă această chestiune în mod contradictoriu. Cf. nota 21, în *Place Appellatives and Place Names in Romanian. Special Attention Paid to the Toponyms of Bistra and Sebeş Valleys (Caraş-Severin County)*, publicată în JRLS, nr. 6/2015, p. 654-662, unde am dat câteva exemple de acest gen.

comparaţiei dintre obiectele geografice şi cele care au ca punct de plecare termeni referitori la părţi ale corpului omenesc. Astfel de toponime sunt numeroase în arealul frumoaselor văi Bistra şi Sebeş, de aceea vom limita discuţia noastră doar la acele toponime care redau în principal poziţia faţă de soare, faţă de anumite repere, faţă de alte toponime sau faţă de casa proprietarului, urmând să revenim asupra acestui subiect şi să completăm lista acestora cu numele de loc care descriu ridicăturile sau adânciturile de teren, căile de acces etc. și care au la bază tot termeni anatomici.

Metafora în toponimie

Ornament estetic, dar și mijloc esențial al cunoașterii, metafora a fost îndelung dezbătută și definită din diverse perspective (v. Avădanei 1994, p. 12-13).

Considerată drept un important mijloc de învățare și de înțelegere a unor concepte abstracte[2], metafora își găsește ușor locul în rândul discursului specializat, servind limbajul în scopuri definitorii: ,,metaforele […] ajută lectorul să-şi formeze o viziune mai clară, nu numai materială, ci şi emoţională, […] şi se pot adăuga terminologiei tehnice dintr-un domeniu semantic, contribuind astfel la o mai mare precizie în folosirea limbii" (Newmark, *The Translation of Metaphor*, apud Dobrotă 2003, p. 306). Acoperind astfel „lacunele unui sistem lingvistic în criză de termeni pentru noile realităţi" (Rovenţa-Frumuşani 2000, p. 126), metafora, ca mijloc lingvistic şi stilistic, îi permite omului să-şi exprime percepţia faţă de natura exterioară, să informeze deci, să explice și să convingă în acelaşi timp. Problema metaforei în toponimie nu este una nouă, ea constituind obiectul de studiu pentru mulți lingviști[3] interesați de limbajele de specialitate, unde metafora este cea care îndeplinește funcţia denominativă, fiind astfel elementul de bază al creaţiei terminologice. Varietatea formelor de relief de care se bucură această zonă este demonstrată şi prin numărul mare de apelative topice, peste 350. Originea lor trebuie căutată, de cele mai multe ori, în terminologia altor științe sau în limbajul uzual, devoalând atitudinea „subiectivă a poporului faţă de lumea fizică înconjurătoare, cum vede el lucrurile în mijlocul cărora trăieşte şi cum reacţionează lingvistic atunci când nevoia de a le distinge unele de altele îi cere să le dea un nume" (Iordan 1963, p. 312). Apariția lor în vocabular presupune un proces de metaforizare, prin care diferite aspecte ale solului sunt puse în legătură directă cu realitățile imediate și bine cunoscute subiectului vorbitor. Astfel, între termenii metaforici întrebuințați bună parte s-au dovedit a fi cei care fac trimitere către părți ale corpului. Termenii anatomici, realități concrete ce aparțin universului familiar, au dat naștere unor construcţii metaforice care, lexicalizându-se, odată cu evoluția vocabularului, și-au pierdut valoarea figurativă ajungând să descrie cât mai exact diferite forme de relief.

[2] Rodica Pânzaru, în *Metafora și textualitatea: probleme de interpretare și traducere,* sublinia faptul că „în momentul în care se face o analogie a unui lucru cu altul, se scoate în evidență o caracteristică suplimentară a lui" (apud Burci 2012, p. 252).

[3] V. articolul Iustinei Burici, *Metafora în toponimie*, apărut în 2012 în Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane „S. S. Nicolăescu-Plopşor", nr. XIII, Craiova, p. 251-260, precum și trimiterile la bibliografia de specialitate.

Metafore derivate din termeni anatomici în toponimia văilor Bistra și Sebeș

Supuse sub lupa fină a lingvistului, toponimele își dau jos haina timpului și, fără a simți pudoarea, transmit simpatetic, în cuvinte simple idei, simțiri, întreaga expresivitate lingvistică a fiecărui localnic la contactul cu lumea ce-l înconjoară. „Animal metaforizant" (cf. Lucian Blaga), omul simte chemarea poetică și vibrează la fiecare provocare pe care i-o oferă natura. El percepe lumea fizică, universul ce-l înconjoară ca pe o prelungire a spațiului său lăuntric și de aici armonizarea cu sine însuși e imediată și firească. Este cunoscut faptul că termenii care denumesc părțile corpului uman aparțin celui mai stabil fond de cuvinte[4] al unei limbi. Acești termeni anatomici, cum i-am numit noi aici, exprimă noțiuni concrete ale unui univers nemijlocit omului și este cât se poate de firesc ca ei să fie „antrenați într-un raport semantic, logic" (Eremia 2006, p. 9) cu realitățile geografice înconjurătoare. Odată intrați într-un alt domeniu de activitate, cel geografic aici, ajung slujitorii fideli ai unor noi realități, nu înainte însă de a urma un lung fenomen de abstractizare și generalizare. Astfel, într-o osmoză perfectă, urmând un proces de metaforizare, dealul își pleacă sfios ***capul*** (în fapt „vârful dealului") și spune povestea, scăldându-se cu ***fața*** („versant al unui deal expus la soare") în lumina soarelui, în timp ce ***dosul/curul*** („versant al unui deal aflat la umbra") se bucură de răcoare.

Toponime care redau poziția față de soare, față de anumite repere, față de alte toponime sau față de casa proprietarului au la bază apelative anatomice provenite prin metaforă. În zona noastră de interes, aceea a frumoaselor văi străbătute de râurile Bistra și Sebeș, principali afluenți ai Timișului, astfel de termeni sunt productivi și se referă la: *cap, coadă, cot, cur, dos, faţă, frunte, fund, gleznă,* sau *mijloc.* Pe aceștia îi vom reda mai jos, în ordine alfabetică, arătând totodată numele de loc pe care au ajuns să le desemneze, sensurile înregistrate, precum și descrierile obținute în urma anchetelor pe teren efectuate.

Apelativul ***cap***[5] redă realități geografice având sensul de „vârf, înălțime" (cf. Frăţilă 2002, p. 58; Homorodean 1980, p. 145; Ioniţă 1982, p. 57; Iordan 1963, p. 20) „început, sfârşit" (cf. Frăţilă 2002, p. 58; Iordan 1963, p. 20); „margine" (cf. Ioniţă 1982, p. 57). Asocierile care au loc, preciza Ch. Bally, se bazează pe vagi analogii, chiar ilogice uneori, dar care subliniază destul de bine ceea ce relevă subiectul vorbitor în natura exterioară și prin ce imagini își reprezintă el aspecte pe care mintea nu le putea prezenta sub formă de abstracție (apud Felecan 2005, p. 22).

Entopicul, preluat prin metaforă, apare în microzona noastră de interes în toponime precum: ***Capu*** *de Bou* (RusM) –„deal", ***Capu*** *Dealului* (Prev), (Băţ), (Crn) – „deal acoperit cu pădure", „vârf de deal acoperit cu pădure", ***Capu*** *Satului* (Măr) – „deal", ***Capu*** *Măgurii* (M) – „pășune montană, situată la capătul Măgurii".

[4] Cuvintele din această categorie sunt preponderent de origine latină. Despre persistența acestor nume s-a vorbit în nenumărate rânduri, încă de la începutul secolului trecut. Adolf Zauner, de pildă, în lucrarea *Die romanichen Namen. Eine onomasiologische Studie*, constată că terminologia corpului uman se caracterizează printr-o mare stabilitate. Cu o documentare materială bogată, bazată pe cunoașterea și interpretarea critică a contribuțiilor anterioare, vine și lucrarea lui Nicolae Felecan, *Terminologia corpului uman în limba română*, lucrare de referință în cercetarea onomasiologică, apărută în 2005 la Cluj-Napoca, ed. Ergonaut.

[5] Pentru nuanţarea sensului, precum şi pentru răspândirea sa în toponimie, v. şi DTB, II, p. 6-7; DTRO, II, p. 41-45; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 34; TTRT (Sălaj), p. 53-54; DTRM, II, p. 22-25.

Apelativul ***coadă***[6] „început, sfârşit, capăt” (cf. Iordan 1963, Frăţilă 2002, p. 63-63) apare în:

Dealu ***Cozii*** (RusM) – „deal”, *Muchia lu* ***Coadă*** (Bcv) – „parte de sat”.

Apelativul ***cot*** cu sensul de: „loc, porţiune unde un drum, o vale etc. îşi schimbă brusc direcţia; cotitură, întorsătură” (DEX, v. şi Porucic, *Lexiconul*, p. 71; DTB, II, p. 124, DTRO, II, p. 216-220; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 44; TTRT (Sălaj), p. 88; DTRM, II, p. 172-174; Ioniţă 1982, p. 130, 161, 181) apare în nume de loc precum:

Cotu *Barbului* (Bor) – „pădure de foioase”, ***Cotu*** *Gropanului* (Bcv) – „pădure de răşinoase”, ***Cotu*** *Laţcului* (Zăv) – „teren ondulat cu pădure”, ***Cotu*** *lu Bărbuţ* (Car) – „câmpie”, ***Cotu*** *lu Bunei* (VB) – „şes arabil”, ***Cotu*** *lu Găman* (Car) – „teren arabil şi fâneţe”, ***Cotu*** *lu Hergheş* (Car) – „câmpie”, ***Cotu*** *Issi* (Car) – „câmpie”, ***Cotu*** *lu Pusoarea* (Obr) – „pădure”, ***Cotu*** *Sebeşului* (Car) – „câmpie la cotitura Sebeşului”, ***Cotu*** *Spăriatului* (Car) – „câmpie”, ***Cotu*** *Staicului* (Car) – „câmpie”, ***Cotu*** *lu Tudosie* (Zăv) – „teren arabil şi fâneţe”, ***Cotu*** *Mare* (VB) – „şes arabil”, ***Cotu*** *Mic* (VB) – „cot al râului Bistra”, ***Cotu*** *Văidoańi* (Car) – „luncă cu teren arabil şi fâneţe la cotitura Timişului”, ***Coturile*** (Iaz) – „teren arabil şi fâneţe”, *La* ***Cot*** (Măr) – „cotitură de deal”.

Ca sinonim al lui *cot* întâlnim, în localităţile anchetate apelativul *covei*[7] „cot, cotitură” (DA); „cotitură de drum sau de apă” (DTB, II, p. 125): ***Covei*** (Măg) – „fâneţe”, ***Coveiu*** (Băţ) – „deal”, *La* ***Covei*** (Zer) – „fâneţe şi teren arabil”.

Apelativul ***cur***, desemnând partea din spate sau capătul unor locuri (dealuri, păduri etc.), v. şi Frăţilă 2002, p. 70-71; Homorodean 1980, p. 146; v. şi DTB, II, p. 158; DTRO, II, p. 283; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 45; TTRT (Sălaj), p. 92; DTRM, II, p. 207 înregistrează nume precum:

Curu *Dealului* (Bcv), (M) – „faţa din dosul dealului”, „păşune montană”, ***Curu*** *Orlii* (Bor) – „pădure de foioase”, *La* ***Cur*** *de Oaie* (Ciut) – „exploatare de piatră pe faţa pârâul Ciob”.

Mult mai productiv în toponimia localităţilor anchetate s-a dovedit a fi sinonimul său ***dos***[8] „loc unde nu bate soarele; loc ferit, ascuns, adăpostit” (DEX, v. şi Frăţilă 2002, p. 79; Porucic, *Lexiconul*, p. 22):

Calea ***Dosului*** (Mal) – „drum”, *Dâmbu la Din* ***Dos*** (Var) – „parte de deal cu fâneţe”, ***Dos*** (TRu) – „teren arabil”, ***Dosu*** (Var) – „fâneţe”, ***Dosu*** *Alunului* (RusM) – „dos de deal”, ***Dosu*** *Beichii* (Băţ) – „faţă de deal cu stână”, ***Dosu*** *Borlovii* (Bor) – „pădure de foioase”, ***Dosu*** *Borloviţei* (Bor) – „pădure de foioase”, ***Dosu*** *Bradului* (RusM) – „faţă de deal pe Loznişoara”, ***Dosu*** *de la Gura Văii* (Măg) – „faţă de deal”, ***Dosu*** *de la Valea Mare* (Măg) – „faţă de deal”, ***Dosu*** *Dealului Mare* (Băţ) – „dos de deal”, ***Dosu*** *din Pietroasa* (Măg) – „faţă de deal”, ***Dosu*** *din Valea Lupului* (Măg) – „faţă de deal”, ***Dosu*** *Jghiabului* (Cir) – „dos de

[6] Pentru mai multe sensuri, precum şi pentru aria de răspândire în toponimie, v. Porucic, *Lexiconul*, 70; Oancă, 1996, p.113; DTB, II, 89; DTRO, II, 151; TTRT (Valea Hăşdăţii), 40; TTRT (Sălaj), 75; DTRM, II, 121-125; Iordan, 1963, p. 20, nota 2.

[7] Apelativul s-a dovedit productiv în toponimia Banatului, Olteniei şi Munteniei (cf. DTB, II, p. 124-125; DTRO, II, p. 222-223; DTRM, II, p. 175).

[8] Pentru frecvenţa apelativului în toponimia ţării, v. DTB, III, p. 65-71; DTRO, II, p. 380-386; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 51; TTRT (Sălaj), p. 109-111; DTRM, II, p. 279-283; Ioniţă 1982, p. 26, 33, 46, 47, 71, 85, 107, 109, 151; Iordan 1963, p. 138-139, 151, 152.

deal", ***Dosu*** *Jurmii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Dosu*** *la Culmea Ursului* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *lu Jgorieşti* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Dosu*** *Măgăzânii* (Bor) – „pădure de foiase pe Valea de Rug", ***Dosu*** *Mărăiacului* (Bor) – „pădure de foioase", ***Dosu*** *Mărgănesc* (Vos) – „teren în pantă cu păşune", ***Dosu*** *Muntelui* (Măg) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Padinii* (VB) – „faţă de deal spre Măgura", ***Dosu*** *Popii* (Băţ) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Râpilor* (Băţ) – „dos de deal", ***Dosu*** *Şopotului* (Dlc) – „faţă de deal", ***Dosu*** *Vezii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", *În* ***Dos*** (Mal) (TRu) (Vos) – „faţă de deal", *Mlaştina din* ***Dos*** (Var) – „fâneţe", *Pe* ***Dosu*** *Şopotului* (Dlc) – „drum", *Pădurea* ***Dosu*** *Râului* (Bor) – „pădure de foioase", *Sub* ***Dos*** (Var) – „faţă cu fâneţe", *Sub* ***Dos*** *la Balota* (Măr) – „poale de deal".

Apelativul ***faţă*** apare în opoziţie cu *dos*, desemnând „partea dinainte a corpului" şi, prin analogie, „partea expusă a oricărui obiect, lucru" (DA). Termenul e folosit ca şi *dos* fie pentru evitarea omonimiei, fie cu valoare substantivală, preluat prin metaforă şi are sensul de „partea dealului sau a muntelui întoarsă spre soare sau spre miazăzi" (DA, v. şi Porucic, *Lexiconul*, p. 22, DTB, IV, p. 10; DTRO, III, p. 7; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 53; TTRT (Sălaj), p. 119- 121, 130-131; Frăţilă 2002, p. 83, Ioniţă 1982, p. 47; Iordan 1963, p. 138, 152, 165). În toponimia noastră folosirea lui e recurentă identificând-se realităţi geografice precum:

Dealu ***Feţei*** (RusM) – „deal", ***Faţa*** (Mal) – „deal", ***Faţa*** *Albinii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Bisăricuţei* (M) – „faţă cu pădure de fag şi brad pe dealul Prodanei, în apropiere de Culmea Bisăricuţei", ***Faţa*** *Bordului* (Bor) – „faţă de deal cu pădure de amestec", ***Faţa*** *Borlovii Mari* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Borloviţei* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Boului* (Rusţ) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Cocinului* (Zăv) – „parte de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Craiului* (Bor) – „gol alpin în Muntele Mic", ***Faţa*** *cu Mesteceni* (Bcv) – „faţă de deal", ***Faţa*** *Curmăturii* (Bcv) – „parte de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Dabului* (Băţ) – „fâneţe la marginea satului", ***Faţa*** *de la Mijlocu Plaiului* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *de la Gura Văii* (Măg) – „faţă de deal", ***Faţa*** *de la Valea Mare* (Măg) – „faţă de deal", ***Faţa*** *Dealului de către Apa Mare* (Bcv) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Dealului Mare* (Băţ) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Dealului Negru* (Bcv) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *din Valea Lupului* (Măg) – „faţă de deal", ***Faţa*** *Goală* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase şi fâneţe", ***Faţa*** *Hotarului* (Măg) – „faţă de deal", ***Faţa*** *Lungă* (Măg) – „deal", ***Faţa*** *Jurmii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Lazurilor* (M) – „poiană, pădure şi păşune de brazi pe versantul drept al Nermeşului", ***Faţa*** *lu Bălaci* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *lu Can* (Bor) – „păşune alpină", ***Faţa*** *lu Izvorele* (Măr) – „faţă cu fâneţe", ***Faţa*** *lu Mischie* (Bor) – „faţă cu fâneţe", ***Faţa*** *lu Pascu* (Bor) – „faţă cu fâneţe", ***Faţa*** *lu Pemu* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *lu Râc* (Bor) – „faţă cu fâneţe", ***Faţa*** *lu Sămenica* (Bor) – „păşune", ***Faţa*** *lu Şuşui* (Var) – „fâneţe", ***Faţa*** *lu Vreme Ră* (Var) – „faţa cu fâneţe", ***Faţa*** *Malingii* (Bcv) – „faţă cu pădure", ***Faţa*** *Mare* (Băţ) – „fâneţe în Valea Mânea", ***Faţa*** *Măgăzânii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase şi conifere", ***Faţa*** *Măgurii* (Măr) (PoiMr) – „partea estică a Măgurii", ***Faţa*** *Mărului* (Băţ) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Miuţoanii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase şi conifere", ***Faţa*** *Neamţului* (Bcv) – „faţă de deal cu pădure", ***Faţa*** *Nevoii* (Bor) – „gol alpin", ***Faţa*** *Orlii* – (Bor) – „faţă cu pădure de amestec", ***Faţa*** *Pietroasă* (Măg) – „faţă de deal", ***Faţa*** *Pietroşiţei* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase", ***Faţa*** *Pleşii* (Vos) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Popii* (Bcv) – „faţă de deal cu

pădure", ***Faţa*** *Plopilor* (Bor) – „parte de deal", ***Faţa*** *Sebeşelului* (Bor) – „păşune împădurită", ***Faţa*** *Sub Pleşii* (Vos) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Uzinii* (Bor) – „faţă cu pădure de răşinoase", ***Faţa*** *Văii Dalciului* (Dlc) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Vărăticii* (Bor) – „pădure de foioase", ***Faţa*** *Velica* (VMg), (Cir) – „faţă de deal cu fâneţe", „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Voiegilor* (Bcv) – „faţă de deal cu fâneţe", ***Faţa*** *Voinii* (Bor) – „faţă cu pădure de foioase şi conifere", ***Faţa*** *Zlăgnii* (Bor) – „grădinile sătenilor", ***Faţă*** (Zăv) – „deal cu fâneţe", ***Feţăle*** *Mălingii* (Bcv) – „faţă de deal", ***Feţe*** (Dlc) – „coastă cu teren arabil", ***Feţele*** *Mari* (VB) – „faţă de deal în Padeş", *Izvoru de la* ***Faţa*** *Craiului* (Bor) – „izvor, izvorăşte de sub Brazii lu Borca şi se varsă în Pârâu Craiu", *Izvoru de la* ***Faţa*** *Orlii* (Bor) – „izvor, izvorăşte de la locul numit Faţa Orlii şi se varsă în Borlova Mare", *În* ***Faţă*** (Bor), (Var) – „fâneţe", „teren în pantă cu fâneţe şi pomi fructiferi", *Ogaşu de la* ***Faţa*** *Slătinii* (TRu) – „pârâu, izvorăşte de sub Măgură şi se varsă în Slatina", *Pe* ***Faţă*** (Vos) – „teren arabil", *Sub* ***Faţă*** (Zăv) – „teren în pantă cu fâneţe".

Apelativul ***frunte*** „partea din faţă a unui deal sau munte" (DA, v. şi DTB, IV, p. 67-68; DTRO, III, p. 101; TTRT (Valea Hădăţii), p. 58; TTRT (Sălaj), p. 133-134; Ioniţă 1982, p.75, 160, 168) înregistrează doare două nume:

Fruntea *Goală* (Băţ) – „frunte de deal cu pădure şi fâneţe", ***Frunţile*** *lu Lulă* (Bor) – „pădure de foioase".

Slaba frecvenţă a acestui termen vine să sublinieze o dată în plus că acesta face parte, ca şi alţi termeni anatomici, de altfel, dintr-un „vocabular disponibil" alcătuit din cuvinte cu frecvenţă mică, uzuale însă şi utile în orice epocă (cf. Tudose, *Vocabularul fundamental*, p. 122 în *Sistemele limbii*, apud Felecan 2005, p. 62).

Apelativul ***gleznă*** „parte a piciorului care cuprinde porţiunea articulaţiei tibiei cu tarsul; proeminenţă osoasă formată în această parte a piciorului; parte mai subţire a gambei, situată deasupra articulaţiei tibiei cu tarsul; *(la unele animale)* porţiune a membrului cuprinsă între fluier şi chişiţă" (DEX) este folosit cu sens entopic desemnând „partea mai ridicată" în raport cu alte realităţi dimprejurul său. Un singur nume de loc a fost înregistrat aici: *Dunga* ***Gleznei*** (Car) – „pădure şi teren arabil".

Apelativul ***mijloc***[9] şi derivatul *mijlocina* (< *mijloc* prin substantivizare, v. DTB, VI, p. 43, Ioniţă 1982, p. 153) apare în:

Mijlocina (Glb) – „plantaţie de brazi şi pârâu, izvorăşte din *Culmea* ***Mijlocinii*** şi se varsă în Vârciorova", ***Mijlocu*** *Plaiului* (Bor) – „pădure de foioase şi răşinoase".

Originea apelativelor care stau la baza formării acestor nume trebuie căutată în graiul viu al vorbitorilor şi ţine de „limbajul afectiv sau expresiv" (Eremia 2006, p. 9) al acestora. Apelativele ce derivă din termeni anatomici și care, așa cum s-a putut vedea, prin intermediul metaforei au ajuns să desemneze noi realităţi sunt de un real interes nu doar pentru lingviști sau geografi, ci pentru toţi cei care sunt interesaţi de întreaga cultură a oamenilor care le-au dat naştere şi care au scris şi rescris prin ele istoria poporului şi a limbii române. Termenii care denumesc părţile corpului uman s-au format în decursul unui timp îndelungat, aparţinând celui mai stabil fond de cuvinte al limbi, cel latin: „… o lege prin care să recunoşti originea limbii – din punctul de vedere al vocabularului – este apelul la două serii de cuvinte: rudenia

[9] Pentru frecvenţa sa în toponimie, v. Iordan 1962, p.137, 149, 142; DTRO, IV, p. 236; TTRT (Valea Hăşdăţii), p. 78; TTRT (Sălaj), p.199.

şi corpul omenesc. Or, la români, întregul corp, de la părul de pe cap şi până la degetele de la picioare, totul este de origine latină afară de organul sexual feminin" (Giuliano Bonfante, apud Felecan 2005). Aceste nume, în noua lor funcţie toponimică reflectă, păstrându-şi particularităţile de limbă, natura spaţiului pe care îl definesc şi condiţiile social-culturale ale dezvoltării societăţii noastre.

Bibliografie selectivă

Avădanei, Ştefan. 1994. *La început a fost metafora*, Iaşi: Editura Virginia, Iaşi.

Burci, Iustina. 2012. *Metafora în toponimie*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane «C.S. Nicolăescu-Plopşor»", nr. XIII, Craiova, p. 251-260.

Dobrotă, Iulia-Corina. 2003. *Consideraţii asupra teoriilor metaforei*, în „Philologica", tom 2, p. 301-308.

Eremia, Anatol. 2006. *Dicţionar explicativ şi etimologic de termeni geografici*, Chişinău: Ştiinţa.

Felecan, Nicolae. 2005. *Terminologia corpului uman în limba română*, Cluj-Napoca: ed. Ergonaut.

Frăţilă, Vasile. 2002. *Studii de toponimie şi dialectologie*, Timişoara: Ed. Excelsior Art.

Homorodean, Mircea. 1980. *Vechea vatră a Sarmizegetusei în lumina toponimiei*, Cluj-Napoca: Ed. Dacia.

Ioniţă, Vasile. 1982. *Nume de locuri din Banat*, Timişoara: Ed. Facla.

Iordan, Iorgu. 1963. *Toponimia românească*, Bucureşti: EA.

Oancă, Teodor. 1996. *Probleme controversate în cercetarea onomastică românească*: Craiova, Ed. Scrisul Românesc.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela. 2000. *Argumentarea. Modele şi strategii*, Bucureşti: All.

Dicţionare:

DA = Academia Română, *Dicţionarul limbii române*, Bucureşti, I, 1913 ş.u.

DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, EA, 1975; (ed. a II-a), Bucureşti, Ed. Univers Enciclopedic, 1998.

DTB, II = Rodica Sufleţel, Viorica Goicu. 1985. *Dicţionarul toponimic al Banatului*, II (C), Timişoara: TUT.

DTB, III = Rodica Sufleţel, Viorica Goicu. 1986. *Dicţionarul toponimic al Banatului*, III (D-E), Timişoara: TUT.

DTB, IV = Vasile Frăţilă, Viorica Goicu, Rodica Sufleţel. 1986. *Dicţionarul toponimic al Banatului*, IV (F-G), Timişoara: TUT.

DTB, VI = Vasile Frăţilă, Viorica Goicu, Rodica Sufleţel. 1989. *Dicţionarul toponimic al Banatului*, VI (M-N), TUT: Timişoara.

DTRM, II = *Dicţionarul toponimic al României. Muntenia.* 2007, vol. II, Bucureşti: EA. (coordonator Nicolae Saramandu).

DTRO = *Dicţionarul toponimic al României. Oltenia*, Craiova, Ed. Universitaria, I-II, 1993; III, 2001; IV, 2003; V, 2004; VI, 2006; VII, 2007 (coordonator Gh. Bolocan).

Porucic, *Lexiconul* = T. Porucic. 1931. *Lexiconul termenilor entopici din limba română*, Chişinău.

TTRT (Valea Hăşdăţii) = Dumitru Loşonţi, Sabin Vlad. 2006. *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): Valea Hăşdăţii*, EA: Bucureşti.

TTRT (Sălaj) = Dumitru Loşonţi, Sabin Vlad. 2006 *Tezaurul toponimic al României: Transilvania (TTRT): judeţul Sălaj*, Bucureşti: EA.

Sigle pentru localităţile anchetate

Băuţar = (Băţ)	Obreja = (Obr)
Borlova = (Bor)	Ohaba = (O)
Bucova = (Bcv)	Oţelu Roşu = (OR)
Caransebeş = (Car)	Poiana Mărului = (PoiMr)
Cicleni = (Cic)	Preveciori = (Prev)
Cireşa = (Cir)	Rusca Montană = (RusM)
Ciuta = (Ciut)	Ruschiţa = (Rusţ)
Cornişoru = (Crn)	Turnu Ruieni = (TRu)
Dalci = (Dlc)	Valea Bistrei = (VB)
Glimboca = (Glb)	Vama Marga = (VMg)
Iaz = (Iaz)	Var = (Var)
Măgura = (Măg)	Voislova = (Vos)
Mal = (Mal)	Zăvoi = (Zăv)
Marga = (M)	Zerveşti = (Zer)
Măru = (Măr)	Zlagna = (Zg)

THE REVOLT. A STUDY IN TEXTUAL SEMIOTICS

Luminița CHIOREAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The essay "The Revolt. A Study of Textual Semiotics" sets the theoretical framework of a social semiotics based on decoding the social-cultural persuasive signs. The samples (the texts) that we aim to analyze, which represent different types of discourse (literary – biblical, poetical) set forward a semiotics of passions, from love to ardor, obsession, revolt and hate.
The revolt is one of man's essential dimensions. It is our historical reality, in which we have to discover our values and acknowledge them.
In the process of decoding the poetical messages of the studied texts, seen as reference discursive sequences, we have taken into account the mental reality of the text (the cultural variable) and the event reality of social practices manifested through the lyrical identities in which a reader may find or recognize himself. We have considered love based on principles (agape) as reference in the semio-stylistic analysis of the revolt, taking into account texts containing simulacra developed in a biblical space-time frame (David's psalms), and in a lay one (Arghezi's psalms), with interferences of sacred and profane. We thus bring into discussion passionate simulacra as existential models, either dedicated to faith, or ambiguously manifested between faith and doubt.
Our goal is the configuration of a Romanian identity discourse.

Keywords: textual semiotics; textual meaning; inferential pragmatism; discourse (the discourse of revolt); subversive strategies; biblical psalm; Arghezi's psalms.

1. The revolt. Meaning and significance: diagnosis and profile. Defiance and recklessness are the key elements of the revolt: if the former provokes it, by the evidence of the opposites, the latter highlights doubt, so that it fails to negotiate vales and/or to check, (in)validate virtues. As a sum of attitudes, claims and conquests, the revolt confirms ego as historical man and age, by the shaping of the human ego and of the ego of a collectivity. The absurd and nihilism represent the ideology of the revolt. The revolted acutely feels frustrations climaxing with the feeling of the absurd, between sin and virtue and chance or fancy. The absolute nihilism legitimizes logical (legitimate) crime: one of the finalities of the revolt is suicide.

The revolt[1] knows two completely different aspects: one would consist in renunciation, lack, silence, "ciudata asceză a revoltei" ("the bizarre ascesis of the revolt") (Camus), and the other refers to doubt, recklessness. A variant of the absurd and of nihilism, "methodical" doubt leads to death, mutilation, extreme states: crime or suicide (spiritual,

[1] **DEX** Revolta: sentiment de **mânie** provocat de o nedreptate sau de o acțiune nedemnă; indignare; răzvrătire; rebeliune (Explanatory Dictionary of the Romanian language. Revolt: feeling of **anger** caused by an injustice or a derogatory action; indignation, uprising, rebellion)

physical).[2] The purpose of the revolt would be destruction or justifying universal crime, the principle of a reasonable guilt.

The psychology of the revolt entails the refusal to obey, the protest, the rebellion. Shutting oneself and the introspection shape the rebel's attitude and behavior. It is the conduit of the person who makes an evaluation of his possibilities and skills, by accepting those testimonials that validate his own vices, in order to construct a self-image.

The rebel is "a man that says no." The refusal is not equal to giving up; it is the imposition of a frontier, of certain limits that function with the notice of a personal sense of justice. The rebel confirms the authority in the field of justice: "there are things that are worth fighting for…", "this is the only way things must evolve..." Therefore, through limit or frontier, the rebel supports and defends what he considers to be human value, everything related to himself as a free man. The rebel does not favor oppression: he is a defender of his own justice, most of times, dreaming about it. In a way, the rebel is an idealist. The rebel's refusal does not mean giving up. In his state of total and immediate adhesion to a part of himself, the rebel rejects the other in a possible equation that implies communication, solidarity, because the other is labeled as intruder. A virtue the rebel can take pride in is the perseverance with which he defends his value judgments. In transforming the evidence, the rebel ranges from cry to silence towards an outbreak associated with a climax of despair, when he judges and wants everything in general, and nothing in particular.

We note that "nu orice valoare antrenează o revoltă, dar orice mişcare de revoltă invocă tacit o valoare" ("not any value entails a revolt, but any revolt quietly invokes a value")[3]. A revolt confirms that there is something inside the human being which he may identify with. The revolt offers him the revelation of the novelty he hides in himself and for which he demands the respect of others. In fact, the human being is in conflict with them. This is the reason it is worth persevering and trying to impose views that would place him above the understanding of common things. For that part of himself that represents him and with which he identifies is the "supreme" good he wants recognized, unequivocally, in himself. Except that he must work on his patience and his energy is close to the limit. He hopes he will make it, once he eliminates compromise: once he "signed" for revolt, he wants all or nothing. By gambling everything, he protects nothing.

If the rebel reached the limit of the limits he himself had set, losing his freedom of action, the rebel would accept defeat, with dignity, possibly even the last defeat: spiritual or physical death.

In its essence, the revolt is not a selfish movement; it can have selfish reasons, once the rebel claims respect for himself in relation to the community he identifies himself with. The revolt appears in the oppressed or upon seeing the spectacle of the other being oppressed; a victim the rebel identifies himself with. By reaching others, human solidarity is metaphysical. There are, hence, identifications of destinies and preconceived judgments.

In addition to a positive sense, namely that it entails the transition from *de facto* to *de jure*, from the desired to the desirable, referring to something that goes beyond the individual,

[2] Albert Camus, *Faţa si reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, translation by Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, RAO, Bucuresti, 2000, p. 225.
[3] Albert Camus, *cited work*, p. 224

once he wants all or nothing, the revolt requires more than a claim. Resentment, wrote Albert Camus, represents "autointoxicarea, secreţia nefastă, într-un vas închis, a unei neputinţe prelungite. (...) Invidia colorează intens resentimentul" ("self-intoxication, the harmful secretion, in a closed vessel, of an extended impotence. (…) Envy intensely colors resentment")[4]. The resenter is a wronged individual, one that has always been denied; therefore, he doesn't feel understood by the community. He is alone facing the others. The resenter may degenerate into a pusher, a parvenu because he wants to be different from what he is, even if he doesn't have a fixed profile. If the rebel fights for the integrity of part of his being, trying to impose value, the resenter revels in the pain he inflicts to others by his words full of grudge.

Apparently negative, the revolt is legitimate: it reveals what should be defended in man, even if the reasons for a revolt may change throughout time. The revolt is the action taken by someone who is informed, aware of his rights. In fact, it comes down to man's self-conscience over his adventure. In the world of the sacred, the revolt is replaced by myth. "Înainte ca omul să intre în sacru, wrote Camus, şi pentru a intra definitiv, sau din etapa în care iese, şi pentru a ieşi definitiv, el este interogaţie şi revoltă" ("Before man entered the sacred, wrote Camus, in order to both enter it for good, and leave it for good, he is interrogation and revolt")[5]. The *whys* will always mark the presence of revolt. The rebel perseveres in reclaiming a human order where all the answers are human, that is, reasonable. You can only live in revolt by pursuing it all the way.

We conclude with the fact that the revolt is one of man's essential dimensions. It is our historical reality, in which we have to discover our values and to acknowledge them. This is the goal of the revolt: the content of these values is the revolt itself, whose justification lies in human solidarity, in complicity. "Mă revolt, deci existăm!" ("I revolt, therefore we exist!") (Albert Camus).

2. TEXTUAL SEMIOTICS OF THE REVOLT. We view the literary discourse as a socio-cultural product, preserver of mentalities/historical period, throughout whose readings, by penetrating the thematic roles given to the author's voices/or to characters, the reader comes to terms with his own experience, vision, perspective, linking the information with his own inferences: ambitions, passions, preoccupations, joys or sorrows; in other words, an (arbitrary) system of axiological reference will be seen in the reader's reading grid.

We have used in our interpretation an "*inferential pragmatism*" (Rober B. Brandom), a type of textual semiotics. By using this semiotics, knowledge is seen as inference. According to Andrei Marga, the philosopher Robert Brandom "duce mai departe <<cotitura lingvistică a filosofiei>> mutând, la rândul său, valorile de cunoaștere din sfera trăirilor individuale în spațiul comunității comunicării mijlocite de limbă (...) Opțiunea primordială este cea a interpretării semnificației și adevărului ca rezultate ale proceselor de raționare (inferență). În abordarea raționărilor se fac trei deplasări îmbogățitoare de perspectivă: sub aspectul *filosofiei spiritului* (...), sub aspectul *semanticii* şi sub aspectul *pragmaticii*(...)"

[4] Albert Camus, *cited work*, p. 227.
[5] *Idem*, p. 230.

("takes further "the linguistic turn of philosophy", moving the knowledge values from the sphere of individual existence in the space of community and of communication intermediate by language (...) The primordial option is that of interpreting the meaning and the truth as results of the reasoning processes (inference). The reasoning approach means three steps enriching the perspective: in terms of *spiritual philosophy* (...), in terms of *semantics* and in terms of *pragmatics* (...)")[6].

While decoding the poetical messages of the texts seen as reference discursive sequences, we have taken into account the mental reality of the text (the cultural variable) and the event reality of social practices manifested by lyrical identities the reader may find and/or recognize himself. This semiotics of events, and actions was combined with "semiotica pasiunilor" („the semiotics of passions") [7] (see Greimas, Fontanille), based on experiences. We have considered love based on principles - agape[8] - as reference in the semio-stylistic analysis of the revolt, taking into account texts containing simulacra developed in a biblical space-time frame (David's psalms), and in a lay one (Arghezi's psalms), with interferences of sacred and profane. We thus bring into discussion passionate simulacra as existential modes, either dedicated to faith, or ambiguously manifested between faith and doubt. The passionate subject, in our case, the psalmist is involved in tensive relations in order to fulfill his dream: divine protection.

2.1. **The semio-stylistic of David's psalm**. Dictionaries of literary theory define psalm in synonymous paradigms as a species of religious poetry that may enter both the category of the hymn (religious hymn), and that of the ode. The *Old Testament* has 151 biblical psalms, 150 of them are canonical, and the last is not. *Psalm* (Greek *psalmos*) refers to any of the sacred songs of the Jewish people that make up one the canonical books of the Old Testament (Psalms of David[9], that bring "teologia în starea ei de graţie muzicală" – "theology in its state of musical grace"[10]). David the shepherd was known for his talent of playing the harp. The musical instrument was called *psalterion*. "Este harpa a cărei cutie de rezonanţă îşi are puterea sus, către vârf, de unde coboară cele zece coarde. Ea simbolizează cele zece porunci ale Decalogului, dar şi cele cinci simţuri ale trupului îmbinate cu cele cinci ale duhului, prin care trebuie să-L lăudăm pe Domnul (Cassiodor) şi împletea muzica cu rostirea poetică. Dumnezeu îl unge pe David ca rege şi calif (succesor, cârmuitor) îi dă ştiinţă şi înţelepciune, capacitatea de a fi judecător... îi dăruieşte o psaltire şi pune munţii şi păsările să-l preamărească" ("It is the harp whose resonance box has its power up, towards the top, where the ten chords start downwards. It symbolizes the ten commandments of the Decalogue, but also the five senses of the body combined with the five senses of the spirit, through which we must praise the Lord (Cassiodor) and it combined music and poetical expression. God anoints David as king and caliph (successor, ruler), He gives him knowledge and wisdom, the ability to be a judge... He gives him as gift a psalter and makes the

[6] Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană,* Polirom, Iasi. 2002.
[7] A.J.Greimas, J. Fontanille, *Semiotica pasiunilor*, 1977, Scripta.
[8] Revolt may also be connected, as subject, to *philia, storge* or *eros.* Our research is dedicated only to *agape.*
[9] The psalms of David play an important role in religious ceremonies, both Jewish and Christian: the sacred ode.
[10] The Jews were the most poetical gifted people. In the Old Testament, a third of the texts are poetical. The titles or subtitles of some literary versions, some of them very valuable, such as *Psaltirea în versuri* or *Psaltirea versificată* are improper, because the psalms were written from the very start in verses.

mountains and the birds exalt David" [11]): "(...) întru slava mea cânta-voi şi-Ţi voi aduce laudă./ Deşteptaţi-vă,voi, psaltire şi alăută!" ("I will sing and give praise. Awake up, my glory; awake, lute and harp") (Psalm 107).

For the Christians, the psalms are the songs that make up the *Psalter* or the Book of Psalms. The psalm means prayer. Until the Renaissance, the psalms were translated in several languages (including in verses). The first Romanian translation in verses was made by the Metropolitan Dosoftei (1673), based on the psalter of the Polish poet Jan Kochanowski (1577). Dosoftei laid the foundation of versification in our literature with his *Psaltirea pre versuri tocmită (Psalter made in verses)*[12].

The Psalms of David remain in collective memory as the most disturbing dialogue with God, a testimony of a man that recognizes divine order by assuming and preaching the virtues listed in the supreme laws: "Fericit bărbatul carele n-a umblat în sfatul necredincioşilor/ şi cu păcătoşii'n cale nu a stat/ şi pe scaunul ucigaşilor n-a şezut/ ci în legea Domnului îi este voia,/ în legea Lui va cugeta ziua şi noaptea" ("Blessed *is* the man that walketh not in the counsel of the ungodly, nor standeth in the way of sinners, nor sitteth in the seat of the scornful./ But his delight is in the law of the LORD; and in his law doth he meditate day and night..", King James Version) (Psalm 1) – faith, love for truth, justice being only the fundamental values of love, human virtues on which divinity tirelessly watches. By using the profile of the faithful man "ale cărui fapte, toate, vor spori" ("whose deeds would increase"), an image acknowledging the presence of man in the universe, expressed poetically in the simile "pomului (..) ce roada îşi va da la vreme" (of "the tree (...) that will give its fruit in season"), the psalmist pleads for this virtue as an imperative: to believe in something/ others and to be believed by others, to believe in one's own thoughts. To have faith means to build and fortify a body. To embody. Sin, the opposite of faith, destroys man: "necredincioşii)-s ca praful ce-l spulberă vântul de pe faţa pământului…" ("The ungodly *are* not so: but *are* like the chaff which the wind driveth away", King James Version) (Psalm 1). Faith vs. sin become lexemes generating virtues vs. vices, antagonistic behaviors individualizing man.

Divinity reacts to man as a symbol of haughtiness comprising vices such as: impurity, lack of faith, adultery, dishonesty, guile, treason, enmity, mark of crime. How does the Lord

[11] *** DEPB - *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, coord. Martin Bocian, Ed. Enciclopedică Bucureşti, 1996, p. 86.

[12] Other psalters in our area: *Psaltirea Hurmuzachi (the Hurmuzachi Psalter)*, bearing the name of Eudoxiu Hurmuzachi, a historian from Bucovina. The date of its translation is unknown. Certain clues (the presence of rhotacism, the use of certain old grammatical forms), point to the second half of the 16th century. The translation of the Gospel made under the same Hussite influence was saved in copies as well. The text of this translation had suffered various revisions by several scribes, until it was used by Coresi's printing house, in Wallachia and then in Brasov. *Psaltirea scheiană (the Psalter from Schei)* includes all the psalms and some religious songs. The copy was made after an older Slavonic text, following the topic of the language in the original text. The position of the verb also suggests a stylistic consistency. The translator felt the text. When one reads "Domnul lumina mea şi spăsitorul meu, de cine mă temu?", one may understand that the humble father sought the most natural form for the obedient hymn to the power above. For those who aren't familiar with our old Romanian, there are still some enigmatic passages due to the use of words borrowed from Slavonic and the heavy syntax. *Psaltirea voroneţeană (the Psalter from Voronet)* received its name from the monastery in Voronet, where it was found by the famous folklorist and priest S. Fl. Marian. He gave it to D.C. Sturdza and from him it passed to the Romanian Academy. The deteriorated manuscript has part of the psalms, beginning with the Psalm 88. *Psaltirea voroneţeană* is accompanied by the Slavic text. The book was written for those who wanted to learn Slavic. This Psalter was copied between 1550 and 1570.

punish the limp, the evildoer, the worthless, the sinner, and the treacherous? By anger. What is the lesson we get? "Mâniaţi-vă, dar nu păcătuiţi!" ("Be ye angry, and sin not", Brenton Septuagint Translation, 1884. Versification mapped to KJV for coordination with other Old Testament Bible texts) (*Psalm 4*) – anger, sign of revolt, is characteristic to man: sin is the prolongation and amplification of anger which leads to sickening of body and spirit (see faith: Hebrews, 11:1).

By a cry or, sometimes, by prayer often addressed to God the psalmist rebels against either the wicked, against the enemies, or against his own mistakes, deviations from the supreme consensus of human values, such as to be good, to love truth, to be dignified, to be pure, to be fair, to have faith and hope in redemption, the hope of forgiveness. The psalmist admits to being tempted by sin, but he doesn't fall in the traps set by his enemies: "căzut-au păgânii în groapa pe care-au făcut-o/(...) cunoscut e Domnul când face judecată" ("The heathen are sunk down in the pit *that* they made (…) The LORD is known *by* the judgment *which* he executeth", King James Version) (*Psalm 9)*.

He confesses his faith in redemption, forgiveness, salvation by doing good deeds; through the voice of the rebel, the psalmist denies the vices of those around him, he takes responsibility for his past and asks for an acknowledgment from the divinity: "Judecă-mă, Doamne, că eu întru nerăutate am umblat/ (...) Şi-ntru adevărul Tău am bineplăcut./ În adunarea deşertăciunii n-am şezut/ şi cu cei ce calcă legea n-am intrat./ urât-am adunarea făcătorilor de rău/ şi cu cei necredincioşi nu voi şedea"... – he takes responsibility for the past, extending at the same time a promise for a future faith: "Spăla-voi întru nevinovăţie mâinile mele/ şi voi înconjura jertfelnicul Tău, Doamne,/ ca să aud glasul laudei Tale/ şi să povestesc toate minunile Tale" (*Psalm 25-Orthodox Bible)* – one may notice the request for the certainty of being acknowledged by divinity.

In his search for truths about himself, we may notice in David the doubt triggering the revolt through which he can barely forgive himself, because he cannot justify his own errors. In such times, he assumes the collective blame: "Judecă-mă, Doamne, şi fă-i pricinii mele judecată împotriva neamului lipsit de sfinţenie,/ izbăveşte-mă de omul nedrept şi viclean" (Psalm 42, Orthodox Bible).

The *whys* in the interrogations agree on the status quo: the rebellion, the revolt against the inability to find in himself, at a certain moment, something related to body and spirit that deserves unanimous recognition, even by a divinity whose loyal servant he is: "De ce Te-ai lepădat de mine?/ de ce umblu eu mâhnit când mă necăjeşte vrăjmaşul meu?" ("why hast thou forgotten me? wherefore do I go sad of countenance, while the enemy oppresses *me*?" Brenton Septuagint Translation, 1884. Versification mapped to KJV for coordination with other Old Testament Bible texts) (Psalm 42). Could this be a breach in his faith? Possibly, once the image created is that of a disappointed solitary: "**De ce eşti mâhnit, suflete al meu, şi de ce'n adâncul meu mă tulburi?" ("**Wherefore art thou very sad, O my soul? and wherefore dost thou trouble me?" Brenton Septuagint Translation, 1884. Versification mapped to KJV for coordination with other Old Testament Bible texts) (*Psalm 42*). It seems that David's interrogation is a metaphysical one, in accordance with Arghezi's inference:

"**Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş"** (*Psalm*[13]), orchestrating the aria of David and/or Arghezi's solitude, in fact, a solitude of a spirituality breached in its love for God.

2.2. The semiotics of Arghezi's psalm. Man has forever needed support, protection, acknowledgement, and love: "Dragostea nu piere niciodată" ("Love never fails") (Corinthians, 13:8). And he will continue to have this flaw, unwilling to change anything equivalent with "love". As soon as he is abandoned, forgotten, anger rises in his fragile soul, disturbing his consciousness and thought, and making him act passionately rather than rationally.

We will hence talk about the revolt coming from the psalmist's interrogation related to divine love based on principles – agape - he accedes to. It is the case of Arghezi's 18 psalms[14], which know a contradictory and unsettling destiny, the poet suggesting a geo-poetics of his inner odyssey, together with the poetical text "Psalmistul".

2.2.1. The semantics of Arghezi's psalm. Arghezi's psalms, **poetical texts for meditation** configuring the duality of the poetical self: "Sunt în mine nişte doi" are **monologues** "ale celui-care-glăsuieşte-în-pustiu (...) Poetul e un emul al acelor mitic-arhaici *homines* religioşi care s-au luat la harţă cu Domnul lor, l-au înfruntat, au violentat cerul, s-au luptat cu îngerul" ("of he who talks in the desert (...) The poet tries to emulate those mythical archaic religious *homines* that started a fight with their God, who stood up to him, who attacked heavens, who fought with the angel") [15]. With/through an acute sensory sensitivity, the poet has an ambivalent attitude: he is called by the Heavens, but his inability to fly breaks down in *lamento* and despair. These two poles are alternatively activated by a middle line which acts as a permanent combustion.

Arghezi's psalms have a symmetrical construction, emphasizing the vertical of the space of two antithetical worlds: telluric vs. celestial, eternal vs. ephemeral. The meditation about the man between two Pascalian infinities structures the lyrics of the psalms in *indictment* and obedient *shyness* with a tone of adoration. Thus, Arghezi's psalms harmonize with the experiences of the lyrical self, either in shyness, using the religious incantation specific to the Gospel hymn, or in recklessness, the rebellion carried to the revolt of Job or Thomas, using a serious tone loyal to the temper of a poet tortured by opposites. The essential problem of Arghezi's poetry lies in the unceasing search of the divine justice open to validation by the human justice: the poet "caută şi se frământă." The range of feelings is wide, and the revolt, the reproach, the acute feeling of loneliness, of abandonment, is gradually inoculated in the substance of the psalm, a balance between faith and doubt. The internal combustion of the psalms is fueled by revolt, an essential and defining state of humanity.

The steps of the emotional universe and the poetical beauty of the psalms of David were transferred to Arghezi's lyrical universe, a poetical state expressed in an original manner through the simulacrum generously set over four isotopies: **solitude** (2.2.2. loneliness, struggle and rebellion, revolt, worthlessness, indictment, courage and boldness, despair and lamentation, grief and helplessness, respectively reproach), **gratitude and acknowledgement**

[13] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[14] ... or „pseudo-psalms", according to some critics.
[15] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Eminescu, 1979, p. 149.

(2.2.3), **silence** – the ascesis of revolt (2.2.4), and **human degradation** (2.2.5 or the social revolt).

2.2.2. The psalms of solitude. Loneliness. *Psalm* (*Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce*)[16]/ *Psalm (Tare sunt singur, Doamne; şi pieziş)*[17] - multiplication of Christ like loneliness in the human condition: "Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce /Singur în câmp (cu corbii şi-a cerului răşină – symbol and synecdoche: signs of death)" vs "Tare sunt singur, Doamne; şi pieziş!/ Copac pribeag uitat în câmpie" – "pribeag" (*wanderer*), an epithet personifying the lost; the field - synecdoche of the endless unlimited space, where the sacred mixes with the profane. Alone: in the face of love (for the others) and of death! David's simile (man a fruitful tree) is reiterated in the antimony sin vs. faith: "copac (...) cu fruct amar şi cu frunziş/ Ţepos şi aspru-n îndârjire vie" (om păcătos, netrebnic) vs "pom(...) de rod cu gustul bun" (the religious man). Moreover: there is a metaphorical addition of the fruit of divine instruction: "De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte/ Şi de-a rodi metale doar, pătruns/ De grelele porunci şi-nvăţăminte,/ poate că, Doamne, mi-este de ajuns." The suggestion of the angelic mediator works as a symbol of divine communication. In fact, the religious man would ease his revolt would he to receive the teachings of the Master: "Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger/ (...) Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună" – the iterative adverbial "din nou" (*again*) signals the return to faith, even if this return means a sacrificial effort, emphasized here by the generic/ "pancronic"[18] present "sânger"; it is the sacrifice common to the two agents: Jesus and the religious man: the last call, filled with metaphysical sadness, will be that of reproach coming from waiting in vain, a time of futility: "Ne-am aşteptat un înger să-aducă-ne isop,/ Am aşteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare/ De vreme ce-nţeleptul a fost trimis cu scop,/ Să moară printre oameni vândut prin sărutare." The relation between man and sign is ontic rather that gnoseological. What this semiotic equation lacks is the inability of signification, because the sign is recognized as such only as a formal mark of a symbolical accomplishment: the Sign lies within. God created us in His own image and likeness.

Struggle, rebellion. *Psalm (Pribeag în şes, în munte şi pe ape...)*[19] presents the metaphor of the traveler-incarcerated in his own space, "un mare ocol" – the paradigm of the circle recalling Blaga's "birdcage" in *Luntrea lui Caron*. Running in circle, even if confusing, is the only one to be assumed: "Pribeag (...)/ Nu ştiu să fug din marele ocol." The psalmist is denied knowledge, because the truth lies within, not on the outside. Stepping outside his limits is denied, so man will forever live the drama of captivity. His running is a rebellion, and the rebellion is a struggle in vain, hitting "patru laturi (ale lumii) deodată." Isn't life meaningless? Man is made a concession to knowledge: the acknowledgement of experience or the pursuit of "running", so that "Nu mai străbat destinul meu la pas,/ Ci furtunos de-acum şi iute." This is the itinerary of a universe-lockdown of Pascalian type: "cât nainte locul mi-e mai gol,/ Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape." "Psalmistul este omul negru, al patimilor, care

[16] *Silabe*, 1965.
[17] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[18] Sporiş, „Valenţe semantico-stilistice...", p. 978; pancronic: action/ event/ state has a universal character – valid in space and time..
[19] *Cuvinte potrivite*, 1927.

din pătimirile sale a dobândit unica sa putere." ("The psalmist is the black man, that of the passions, who gained his sole power from his passions") [20].

Revolt. Convinced of his gift, "patimă cerească", competing with the Creator, in *Psalm (Aş putea vecia cu tovărăşie*)[21] the poet takes responsibilities which run against divine laws and justice. The revolt is justified by the fact that "Părintele"[22] (*Father*) claims the sacrifice incognito, without showing His face or being included. The psalmist refuses the sacrifice: he will keep for himself the body "moale şi bălan" of the woman, in a sensual embrace. The psalm is presented in a double register, that of "vecie" (*eternity*) and of the ephemeral, returned, toward the end, to itself, to an obscure imagery allowing for the revolt leading to the imminence of a spiritual suicide caused by the pain of the abandon and oblivion: "Vreau să pier în beznă şi în putregai,/ Nencercat de slavă, crâncen şi scârbit./ Şi să nu se ştie că mă dezmierdai/ Şi că-n mine însuţi tu vei fi trăit" – this may be the sign of the universal crime: sin, man's fall "în beznă şi în putregai" signals the death of faith and of God.

In *Psalm (Când m-ai făcut, mi-ai spus: de-acum trăieşte)*[23] the divinity is the same familiar "you", paradoxically refused to the poet. The metatext proposes the interpretation of a division, a separation of agents: by the Gospel tradition, God is identified with life and love, and man with "trăirea (ce) se cheamă viaţă, şi omoară." The psalmist's revelation is atrocious, because life is a step towards death: "Dar tu mi-ai spus odinioară/ Că ne ucide moartea, nu viaţa şi iubirea/ Atât a învăţat la tine omenirea." Thus, revolt becomes an accusation, an offense, a blasphemy: "Tu n-ai făcut pământul din milă şi iubire,/ Îţi trebuie loc slobod, întins, de cimitire." – reconsiders the biblical myth of man's being created out of love.

Futility. In *Psalm* (*Călare-n şea, de-a fuga pe vânt, ca Făt-Frumos*)[24], the psalmist identifies himself with Făt-Frumos or prince charming, the protagonist of the Romanian fairy tale with philosophical implications, who engages in the conquest of a limitless world: "…am străbătut şi codrii şi ţara-n sus şi-n jos". The infinit, the peak becomes the Valley of Sighs, where the hero returns to the human condition: "pribeag" (*wanderer*), humble and tormented by the metaphysical rhetoric ("zădărnicia şi cazna mea umilă"), "flămând" (*hungry*) for/perseverant in knowledge – "Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte şi silabe (...)/ Încerc de-o viaţă lungă, să stăm un ceas la sfat" -, consistent up to being fierce, a climax of the revolt where the decision is capital: "Înverşunat de piedici, să le sfărâm îmi vine;/ Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine." His helplessness is emphasized in symbols of the occlusion: "belciuge" (*staples*), "lacăte" (*locks*), "drugi" (*rails*), "prag" (*threshold*), that deny him the revelation: both the bookish dimension ("stihuri, cuvinte şi silabe"), and the extortion of a tormented body: "... pe genunchi şi coate târâş, pe patru labe" or "şoapta tristei rugi" are sanctioned through "belciuge, lacăte, drugi" – punitive symbols that obstruct knowledge. This is the bitter taste of futility as a form is revolt.

Accents of the indictment: dilemma and confusion, despair, sentence. The psalmist uses an accusing rhetoric in the face of divine justice, accusing absenteeism in the world. And the great absentee is God, perceived as an uncertain existence, with anthropomorphic

[20] Nicolae Balotă, *cited work*, p 185.
[21] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[22] In the other psalms the name is "Lord".
[23] *Noaptea*, 1967.
[24] *Frunze*, 1961.

representations "între putinţă ("Era să fii....") şi-ntre amintire" ("... eşti ca un gând"): He is either the biblical God, abstract, jealous, vengeful, full of wrath, or the mytical "moş bun" (*the good old man*) from folklore, familiar, genial, householder. Some other times, He is a mixture of these faces. The sacred, the divine power are beyond human comprehension: "Pentru că n-a putut să te-nţeleagă/ Deşertăciunea lor de vis şi lut,/ Sfinţii-au lăsat cuvânt că te-au văzut,/ Şi că purtai toiag şi barbă-ntreagă" – the staff, symbol of priestly power; the beard, symbol of the time of wisdom. The incompatibility with the divine being is suggested by the emperor's clothes: "Te-ai arătat adeseori făpturii/ Şi-n-totdeauna-n haine de-mpărat." (*Psalm - Pentru că n-a putut să te-nţeleagă)*[25]. The psalmist's voice is surprising in the cohabitation of antagonistic tensions: the disproval, the disphoria is canceled or merges with the euphoria of faith, the poetical time for invoking, confessing and acknowledging divine help: "Doamne, izvorul meu şi cântecele mele! Nădejdea mea şi truda mea!". "Izvorul este doar râvnit, niciodată întâlnit"[26] ("The spring is just coveted, never met"). The sentence has a metaphysical gravity. Transcendence is the state of the divine: "Tu eşti şi-ai fost mai mult decât în fire/ Era să fii, să stai, să vieţuieşti." But man carries within himself his limits; he cannot be more than being, more than he was meant to be. The being created in God's image and likeness cannot exceed the Creator, preserved in collective memory as a spiritual presence: "Eşti ca un gând (...)/ Între putinţă şi-ntre amintire."

Courage, boldness. *Psalm* (*Sunt vinovat că am râvnit*)[27] doesn't breathe David's repentance. The psalmist's God sits and listens, He doesn't ask questions, and only intervenes in the end with a decisive "interdiction": "Dar eu râvnind la bunurile toate,/ Ţi-am auzit cuvântul zicând că nu se poate." The psalmist provokes the divinity, and confesses the greatest sin: "Sunt vinovat că am râvnit/ Mereu numai la bun oprit./ Eu am dorit de bunurile toate:/ M-am strecurat cu noaptea în cetate/ Şi am prădat-o-n somn şi-n vis,/ Cu braţu-ntins, cu pumnu-nchis." Trying to be *tâlhar de ceruri* (*a robber of heavens*), aiming to confront and offend God, the psalmist hits the transcendent censorship. The gestures of the pray are evident in *Psalm* (*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere*)[28]. This boldness is gradually reconstructed in the gestures of the act of the hunter: the stalking, the chase, the fight, and the fall of the game. The psalmist "drămuieşte sacrul în lumină şi întuneric, în virtute şi viciu" ("measures the sacred in light and in darkness, in virtue and in vice")[29] in order to prove that the sacred is not a privileged place. The pray is the falcon, an eternity-bird. The rebel hesitates in his dilemma: "Să te ucid? Sau să-ngenunchi." It is the stance of the souls balancing between insult and praise, between piety and blasphemy. Man needs the certainty of the divinity's existence: "Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!" God exists because He is the psalmist's dream: "eşti visul meu, din toate cel frumos". Being denied revelation, divinity is like "drum de apă": "Ca-n oglindirea unui drum de apă/ Pari când a fi, pari când că nu mai eşti./ Te-ntrezării în stele, printre peşti/ Ca taurul sălbatic când s-adapă." The psalm doesn't end in lament, but in a challenge: "Singuri, acum, în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai măsor,/ Fără să vreau să ies biruitor./ Vreau să te pipăi şi să urlu: Este!"

[25] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[26] Nicolae Balotă, *cited work*, p. 182.
[27] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[28] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[29] Nicolae Balotă, *cited work*, p 176.

Despair and lament; reproach. *Psalm* (*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă*)[30] is a *lamento* of the abandoned one. Having as reference the hiding of the sacred, the psalmist's pain comes from the silence of the One hidden in the…verb. Shy, scared by the invisible barrier of the refusal, the stimulant-psalmist uses a "masked" simulacrum. By praising God's omnipotence, he presents his own state as "rece (...)-ncruntată suferinţă", due to the divine absence. In fact, his wish is for a revelation: "Dacă-ncepui de-aproape să-ţi dau ghes/ Vreau să vorbeşti cu robul tău mai des." The times of the sacred dialogues are invoked out of the fundamental need for communication. Once "îngerul de povaţă" was denied to him, the psalmist confesses the ontic identity crisis.

Grief and helplessness. The metaphorical representations in *Psalm (Ca să te-ating, târâş pe rădăcină)*[31] reveal the psalmist's imperative wish to experience God in a tactile form, in a world of the fruit, searching the sacred in the world of vegetation: "Ca să te-ating, târâş pe rădăcină,/ De zeci de ori am dat câte-o tulpină." The psalmist recalls in his confession the spiritual journey of human kind: "Am fost un pai şi am răzbit în munte,/ Molift înalt şi mândru..." The humble condition ("un pai" – "a straw") is followed by another essential one, that of the pole of the world: "moliftul" – a contrastive image of fruitless dryness of the fig tree. The tree is also the metaphor of the *vigilia*, with the significance of the watching man. But the waiting, the watching, the hope are in vain; all he has left is to renounce himself: "M-aş umili acum şi m-aş ruga:/ Întoarce-mă, de sus, din calea mea/ Mută-mi din ceaţă mâna ce-au strivit-o munţii/ Şi, adunată, du-mi-o-n dreptul frunţii." *Psalm XVIII (Doamne, tu singur văd că mi-ai rămas)*[32] is written with sadness, with a last hope. In this psalm of humility, the psalmist prefers anonymity by choosing a modest vegetal symbol, humbly expressing his helplessness: "Nu am suflet, nici inimă, nici glas,/ Îs buruiană. Sunt un mărăcine."

2.2.3. The psalms of gratitude and acknowledgement. In *Psalmul de tinereţe* [33], we can guess the contentment for the artist's gift, the option for vegetal symbols vs. light, for the verticality of redemption, the gratitude for "darurile toate", but also the lament due to the broken line and the language that cannot cover divine generosity. Divinity appears to be isolated, intangible, in a rocky Gothic cathedral: "Cu ochii, Doamne-n turla-ţi milostivă,/ Dau tot ocolul stâncoasei catedrale,/ O crizantemă-ţi tremură-n ogivă,/ Luceafărul cu mia-i de petale." The psalmist reads the tremble of the chrysanthemum as an answer of the divine, especially since he isn't, not even for a second, troubled in his prayer by the fear for the silence of the divine, but by that of his own helplessness "de-a spune" (*to speak*). This psalm is created in the shadow of the conditional, of the aspiration, and the option depends on the psalmist's power to communicate: "Ţi-aş mulţumi de darurile toate." In the attention given to glorification, he realizes the inability to grasp into words the divine supremacy, and he records the dramatic state of his inability: "Plugar în brazda ghiersului săracă,/ Slova s-a rupt şi graiul nu mai poate/ Cu bunătatea ta să se întreacă" (this is the only stance of the poet-plowman). The psalmist is no longer "eu" (*I*), but "cel îngenunchiat" (*the kneeling one*): "Doamne, încă nu a izbutit/ Să-mi încolţească boaba de cerneală."

[30] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[31] *Alte cuvinte potrivite*, 1943.
[32] *Frunzele tale*, 1968.
[33] *Noaptea*, 1967.

Psalm (Făr'a te şti decât...)[34] is "unicul psalm de recunoaştere (...) a darurilor primite. Elogiul vizează, însă, nu transcendenţa în sine, ci izvorul bunurilor acestei lumi, un fel de natură uberală" ("the only psalm of acknowledgment (...) of the gifts received. The praise isn't for the transcendence itself, but for the source of goods of this world, a kind of uber nature") [35]. The benefactor flips over the cornucopia on the one who has been frustrated by any sign: "Tu nici nu-ntrebi ce voi şi mi-L şi dai/ Ce mi-a lipsit întotdeauna ai,/ Şi-ai şi uitat de câte ori şi cât mi-ai dat./ Hambarul ţi-este plin împărăteşte./ Pe cât îl scazi,mai mult se împlineşte,/ Şi de la tine sacul ce se scoate/ Se însuteşte în bucate." This is the recognition of a mystery of fecundity, with an emphasis on galore. Once the beneficial power cannot be known, the drama of the incongruence between existence and knowledge is born. The beneficence thus turns into a trauma of the spirit, a context in which the psalmist simulates the allegory of the traveler: "Stau ca-ntre sălcii, noaptea, călătorul".

2.2.4. The psalms of silence – the ascesis of revolt. *Psalm (Ruga mea e fără cuvinte)*[36] places the psalmist somewhere between loss and giving up the word, without truly knowing who this attempt belongs to. The psalmist sees his words being taken from him and his voice being silenced. He knows the pain of he who speaks and cannot hear himself talking, of he who sings and cannot hear himself singing: "Şi cântul, Doamne, mi-e fără glas.". "Cuvântul are la limită inefabilul, neputinţa, lipsa cuvintelor" ("The word has in its limit the ineffable, the inability, the lack of words"). Arghezi is among the few poets having reached the limits of the word. Leaving the word, he abandons himself to a speechless prayer: "Te caut mut, te-nchipui, te gândesc", doubting the value of his own prayer: "Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune." He who watches is actually engaged in an ongoing struggle with the darkness, and it is an uneven fight since any tear of the darkness is only partial: "Săgeata nopţii zilnic vârfu-şi rupe/ Şi zilnic se-ntregeşte cu metal." The psalmist doesn't give up and remains watching in the night where he suspects that the primordial source hides. "Antinomiile prin care Unitatea divină există formează misterul ultim. Trăirea antinomiilor şi depăşirea lor în năzuinţa continuă către Unitate organizează imaginarul arghezian" ("The antinomies through which the divine Unity exists form the ultimate mystery. Living and overcoming the antinomies in the continuous strive towards Unity organizes Arghezi's imagery")[37]. *Psalmul mut* (*Sătul de ce se vede, flămând de nu se vede*)[38] is the only imagined answer of divinity. The psalmist's Lord is that of Silence, and the word means rebellion to him: "Te poţi făli cu slova şi graiul. Nu mă tem./ Am pus pe tot ce pare, pecete şi blestem."

2.2.5. The psalm of human degradation or about the social revolt. *Psalm* (*Vecinul meu a strâns cu nendurare*)[39] is the psalm of *human misery*, of nothingness: the vanities of greed. The parable of the rich has historical equivalences in the apparently privileged situation of the merciless emperor. For one, as for the other one, "Soarele-apune zilnic şi răsare/ Într-ale sale patru buzunare./ Văzduhu-i face parte din avut/ Cu-al zalelor de stele aşternut." The psalm reveals man's limitless greed in time and space. "Portretul-şarjă al bogatului trufaş,

[34] *Una sută una poeme*, 1947.
[35] Balotă, Nicolae , *cited work*, p. 191.
[36] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[37] Balotă, Nicolae , *cited work*, p 231.
[38] *Ritmuri*, 1966.
[39] *Cuvinte potrivite*, 1927.

conţine elemente de pamflet, rare în Psalmi. Imaginea degradării biologice trimite la blesteme precum şi unele ,,peisaje" din 1907, dar aici tonalitatea e alta, mai mult burlescă şi mai puţin sarcastică" ("The portrait-charge of the arrogant rich man has elements of pamphlet, rare in the Psalms. The image of biological degradation relates to the curses and to some "peisaje" from 1907, but here the tonality is different, rather burlesque and less sarcastic")[40]. This is the hunger for possession of the vicious, having its origins in a caricature-like existence. Visions similar to Dante's underline the miser's putrefaction: "gingia moale, înţărcată, suge,/ Ochiul porneşte blând să se usuce,/ În pântec spini, urzici şi aguride/ Dau ştiri de beteşugul ce-l ucide."

In antithesis with the profane imagery, the psalmist configures the divine omnipotent space, simulating the safety of the rigid gesture: "Faci dintr-un împărat/ Nici praf cât într-un presărat./ Cocoloşeşti o-mpărăţie mare/ Ca o foiţă de ţigare." This is a simulacrum of the eternal, of breaking the limits, of freedom. Beyond the allegory of Jacob's ladder: "Peretele-i veacul pătrat/ Şi treapta e veacul în lat,/ Şi scara e toată vecia", the psalmist retains the moment in which man lives: "Şi când le (scările n.n.) dărâmi, trimiţi clipa/ Să-şi bată aripa/ Dedesubt." The enjambment underlines metaphorically the frailty of the individual-human time. The metaphor of the moment's frailty expresses the psalmist's helplessness in a deaf and speechless revolt: "Musca mută a timpului rupt" – a metonymic epithet for the "frânt" (*broken*), shattered destiny of man.

Psalmul de taină[41] is different from the psalmist's revolt related to divine love; it is a love poem where the revolt is caused by the loss of the lover (it configures Eros as a reference for the revolt, a situation studied in a different article). The passionate simulacrum develops by the transition from adoration to reproach and curse: "(...) fiindcă n-ai putut răpune/ destinul ce-ţi pândi făptura/ Şi n-ai ştiut a-i coate-n cale/ şi a-l prăvăli de moarte, ura; Ridică-ţi din pământ făptura,/ la ora nopţii când te chem,/ Ca să auzi, o! neuitată,/ neiertătorul meu blestem."

Conclusions. In the literary discourse (as a socio-cultural product), the reader agrees with his own existence, vision, perspective, relating the information with his own inferences; in other words, the reading grid of the reader will reveal an (arbitrary) system of axiological reference will be seen in the reader's reading grid reached following a semio-stylistic approach of events correlated with a "semiotics of passions" (see Greimas, Fontanille), based on experiences: the reader uses a "pragmatic-inferential" interpretation (see Brandom), a type of textual semiotics. While decoding the poetical messages of the texts seen as reference discursive sequences, we have taken into account the mental reality of the text (the cultural variable) and the event reality of social practices manifested by lyrical identities the reader may find and/or recognize. We have considered love based on principles - agape[42] - as reference in the semio-stylistic analysis of the revolt, taking into account texts containing simulacra developed in a biblical space-time frame (David's psalms), and in a lay one (Arghezi's psalms), with interferences of sacred and profane. We thus bring into discussion passionate simulacra as existential models, either dedicated to faith, or ambiguously

[40] Elena Zaharia Filipaş, *cited work*, p 14.
[41] *Cuvinte potrivite*, 1927.
[42] Revolt may also be connected, as subject, to *philia, storge* or *eros*. Our research is dedicated only to *agape*.

manifested between faith and doubt. The passionate subject, in our case, the psalmist is involved in tensive relations in order to fulfill his dream: divine protection.

Using methods of textualism, we decoded the socio-cultural structure and the symbols of the revolt through simulacra the shape the rebel's psychology, embodied by David the psalmist and by Arghezi's simulating self. We noticed a paradox in the case of Arghezi's psalmist, which includes an abduction experience based on divine love, built on human values, doubled by profoundly human attitudes: besides virtues, he experiences vices as well, so that the psalmist becomes an indicial double for himself as a solitary individual, and for the human collectivity he represents.

The protagonists of the reference texts, God and the psalmist, exchange roles at the level of simulacra. If divinity is engaged, in the biblical text, in simulacra of discontent and anger towards man as a symbol of the haughtiness bringing together vices (lack of faith, adultery, dishonesty, guile, treason, enmity, mark of crime), and the psalmist, humble, asks forgiveness in the name of the godless, in Arghezi's texts the two swap roles, so that God is the abstract representation, and the simulating psalmist becomes himself a "primary agent" with pertinent socio-cultural characteristics, fitting a typology, a "character", an identity centered on continuity and sedimentation of the revolt. Able to bring social change, he plays different roles as a rebel – solitary, lamentation, etc – manifestations rendered objective and subjective by the simulacrum of divinity, through the multiplication of the divine as the supreme instance embedded in man's consciousness through word and image, collective representation and not reality. Hence, Arghezi's psalmist simulates signs and symbols meant to (re)compose faith: "Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger/ (...) Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună"// "Ne-am aşteptat un înger să-aducă-ne isop,/ Am aşteptat din ceruri un semn, o-mbărbătare/ De vreme ce-nţeleptul a fost trimis cu scop,/ Să moară printre oameni vândut prin sărutare."

The angelic symbol is the poetical simulation of divine perfection in order to avoid at any cost the death of the divine referential, a symbolic death, in the sense that God, as a primary agent in the biblical psalm, no longer gives any signs He recognizes man. In vain is Arghezi's psalm filled with both real and divine referential, of simulation and deterrence, because the real no longer is what is was. It follows that the entire meaning of the revolt related to divinity makes sense. And many other meanings follow; some shown in our interpretation: from rebellion to silence – the ascesis of the revolt.

Bibliography

Balotă, Nicolae (1979) - *Opera lui Tudor Arghezi*, Eminescu, Bucureşti.

Bojin, Alexandru (1971) - *Valori artistice argheziene*, Editura Didactică şi Pedagogică.

Boldea, Iulian (2007) – "Sacru şi profan în poezia lui Tudor Arghezi", în *European Integration - Between Tradition and Modernity***,** vol. 2, pp. 114-124.
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Iulian%20Boldea.pdf

Brandom, Robert B. (2000) - *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*, Harvard University Press.

Camus, Albert (2001) - *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, translation by Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, RAO, Bucureşti.
Greimas, A.J., Fontanille, J. (1977) - *Semiotica pasiunilor. De la stările lucrurilor la stările sufletului*, translation by Mădălina Lascu and Rodica Paliga, Ed. Scripta.
Marga, Andrei (2002) - *Introducere în filosofia contemporană,* Polirom, Iaşi.
Sporiş, Valerica (2012) - „Valenţe semantico-stilistice ale timpurilor verbale în limba română. prezentul şi viitorul indicativului", în *Comunicare, context, interdisciplinaritate*, vol.2, pp.975-984. http://www.upm.ro/cci/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-116.pdf
Zaharia Filipaş, Elena (1976) - „Prefaţa" to *Tudor Arghezi. Poezia filosofică*, Albatros, Bucureşti.
*** DEPB (1996) - *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, coord. by Martin Bocian, Ed. Enciclopedică, Bucureşti.

Sources:

*** (2001) - *Biblia sau Sfânta Scriptură,* anniversary edition of the Holy Synod, Preface by His Beatitude Teoctist, revised edition following the Septuagint, edited and annotated by Bartolomeu Valeriu Anania, Ed. Institutului Biblic şi de misiune a BOR, Bucureşti.
Arghezi, Tudor (1960) – *Versuri,* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti.

THE ESTHETICS OF THE VERB IN LUCIAN BLAGA'S POETRY

Valerica DRAICA
University of Oradea

Abstract: In the Romanian culture, Blaga uses the verb, and capitalizing multiple valences, creating new thematic fields, text: verbs expressive diversifying of auditory perception, movement and location. Our study aims at analyzing the effects metaphorical verb in some poetic sequences, can be grouped verbs and metaphors by which they give rise; Through its verbal, Blaga creates a world in constant motion, the components of which are in close relation

Keywords: verbal and poetic expression, blagian lyrical universe, revealing metaphors plasticizing.

Lucian Blaga, a elaborat, ca teoretician, o seamă de concepte şi observaţii, interesante şi valoroase, în ceea ce priveşte structura stilistică a limbii, deosebirea pe care poetul din Lancrăm a operat-o între metafora plasticizantă şi metafora revelatorie, este una dintre cele mai importante: „Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puţin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite"[1].

Spre deosebire de metafora plasticizantă, cea revelatorie este, prin definiţie, indefinibilă, dar poate fi caracterizată şi exemplificată. Ea „începe în momentul când omul se aşază în orizontul şi în dimensiunea misterului." Metaforele plasticizante, mai spune Blaga, „nu îmbogăţesc cu nimic conţinutul ca atare al faptului la care se referă", pe când cele revelatorii „sporesc semnificaţia faptelor la care se referă"[2].

Iată spre exemplificare, poezia *Asfinţitul marin*, care, în întregime, este traversată de opoziţia semantică de conjuncţie între masculin şi feminin, exprimată în simboluri de sorginte mitică. Opoziţia se precipită în seria de imagini şi trăsături legate de apă: *valul, mările somnului, apele*, şi de ochi: *genele, pleoapele*, respectiv seria legată de lumină: *ziua, luminile, soarele.* Intermediară între acestea este chiar metafora disimulată de Blaga: „soarele, lacrima Domnului". În ea se alătură elementul luminos, *soarele*, de elementul legat de apă şi de ochi: *lacrima.* Dar acest din urmă simbol, cu trăsături deosebite, este opus apelor ca infinitate nedeterminată, atât prin trăsătura designatului singular şi fragmentar, precum şi prin conotaţia unei mistuiri lăuntrice. Astfel, *lacrima* este aici neapărat masculină. Nivelul abisal al distihului ameninţă pe cel ideologic.

Soarele plus *lacrima Domnului* nu reprezintă ecuaţia completă a unui context şi a determinantelor sale. Pe plan morfosintactic, sunt limpede articulate subiectul gramatical *soarele*, cu opoziţia *lacrima Domnului*, predicatul verbal *cade* şi complementul circumstanţial

[1] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, p. 37.
[2] *Ibidem*, p. 35, 40 şi 53.

de loc *mările somnului*, urmându-se topica cea mai normală a limbii. Morfologic, se remarcă opoziţia între singularul *soarele/lacrima* şi pluralul *mările.*

Structura planului iconic în acest distih („Soarele, lacrima Domnului, / Cade în mările somnului") coincide cu cea a planului morfo-sintactic. Se impune imaginea dublului actant, *soare-lacrimă*, cu o zonă de provenienţă: *acolo sus,*care poate fi înţeleasă ca *cer, boltă cerească, loc al soarelui*, şi *ochi divin*. Mai avem de-a face şi cu o zonă de sosire, manifestată lexical şi gramatical: *mările somnului,* şi cu acţiunea prin care actantul se deplasează de *acolo sus* spre *aici jos*, receptând în sinele său complet *diferenţiala divină*.

Întreaga poezie creşte în intensitate emotivă a participării, de la starea de contemplare a spectacolului, ca joc, până la jubilaţia participării la nunta cosmică a soarelui şi mării, încălcându-se astfel, prerogativele teritoriului de taine interzise ale Marelui Anonim, de care poetul se apără, în final.

Rolul principal, predominant calitativ şi cantitativ, revine, în *Asfinţit marin*, elementului acvatic. Acesta corespunde stratului adânc al creaţiei spontane, subconştiente. În schimb, activitatea conştientă este polarizată spre elementul solar şi întruchiparea Marelui Anonim: *Domnul*. Relaţia acestor elemente, care alcătuieşte poezia ca atare, este dată de verbe, caracterizate prin spontaneitate creatoare nestingherită. Dinamica verbelor: *a pieri, a acoperi, a curma, a cădea...,* în opoziţie cu *a mări, a tălmăci, a atinge...,* constituie nervura poeziei, aceste *verbe* transformând *tabloul* în acţiuni şi acte mitice.

În opera blagiană, cel mai adesea, *verbul* nu numai că este rostit şi modelat, dar prin el se impune imaginaţiei actul ca atare, în toată vigoarea reprezentării sale, în toată profunzimea de simbol, configurând actul metaforizant central: „sporesc a lumii taină".

Verbele, în poezia lui Blaga, în cea de inspiraţie mitică şi religioasă, în special, joacă un rol impresionant, ele putând fi grupate şi după metaforele pe care le însoţesc sau le generează. Caracterul vizual al universului blagian, al metaforelor plasticizante, este reprezentat de grupa verbelor utilizate de poet (670) în lirica sa. Pe primul loc se află *a vedea* (77), urmat de quasi-sinonimele *a privi* şi *a se uita* (12). Verbele dicendi şi cele ale perceperii auditive (*a spune* – 37, *a zice* – 20, *a vorbi*–12, *a auzi…*) echilibrează balanţa cu vizualul, configurând un univers al ideii, concretizat plastic, indiferent dacă trimite la realitatea senzorială sau la cea imaginată.

Într-o statistică întocmită de Alexandra Indrieş[3], apar ca număr şi frecvenţă mare sau mijlocie şi verbele de deplasare *(a veni* - 71, *a cădea* – 54, *a coborî* - 16, *a curge* – 15) şi cele care relevă mişcări sau stări sufleteşti (*a crede* – 35, *a cânta* –32, *a iubi* - 19). Trebuie remarcat şi faptul că, în marea lor majoritate, verbele au o marcă stilistică datorită relativei lor întrebuinţări sau aspectului lor „neutru", având rolul de a crea noi câmpuri tematice şi a varia şi nuanţa textul poetic.

O constatare interesantă a statisticii Alexandrei Indrieş relevă faptul că Lucian Blaga şi-a îmbogăţit vocabularul cu un apreciabil număr de verbe de la un volum la altul. Unele dintre aceste verbe, odată apărute, devin importante din punct de vedere stilistic, de altfel, sistemul semiotic al textului blagian este, în primul rând, unul conotativ.

[3]Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga,* p. 46.

În construcţia poeziilor sale, *verbul* ocupă un loc şi un rol aparte. El este, prin variate aplicaţii, purtătorul unor virtuţi expresive esenţiale în crearea universului liric, deplasând valoarea lexicală a expresiei, a cuvintelor, de la înţelesul semantic (în limbă) la cel semiotic (sistemul individual blagian). Din această perspectivă, vom inventaria câteva verbe dintr-un potenţial lexicon al *idiostilului* [4] blagian, din sistemul său individual liric, având credinţa că verbul joacă un rol de prim ordin în operă, nuanţând totodată estetic expresia poetică.

O primă grupă a verbelor utilizate de poet am putea-o numi a *verbelor de expresie*, dintre care unele se referă la expresia gestuală: *a mângâia, a răsfăţa, a arăta, a saluta, a săruta*...

A mângâia, de exemplu, în *Cântecul focului*, are o trăsătură de duioşie reliefată puternic, fiind de-erotizată. În poezie, planul divin şi planul uman, aduse în paralel, se opun ca moduri diferite ale arderii. Divinul arde „suav câteodată prin tufe / fără de-a mistui"; umanul, dimpotrivă, arde „cu cruzime-n văpăi". Legat de această deosebire fundamentală, natura gesticulaţiei diferă. Faţă de *ardoarea* umană, „El (divinul - n.n.) cruţă şi mângâie spinii, *a mângâia* ocupă un loc secundar în întregul compoziţiei, dar potenţează imaginea principală, ceea ce dovedeşte că poezia trăieşte prin amănunte.

Alte verbe ale expresiei au o valoare pantomimică (*a tresări, a tremura*...). De pildă, verbul *a tresări*, exprimă un prea-plin existenţial, o ieşire din solitudine sau vrajă, o eliberare din cotidian şi efemer, dar şi îndurarea şi neliniştita surpriză:

De ce *a tresărit*? Tată orb, fii liniştit, în jur nu e nimic.
Dar sus o stea
de cerul ei c-o lacrimă de aur se desparte." (*De mână cu Marele Orb*);

Verbele expresiei prin mimică (*a râde, a plânge*...) exprimă o varietate de sentimente şi stări psihofizice, cu un evantai larg de nuanţe.

Poezia *Lacrimile* face parte dintr-o legendă etiologică a lacrimilor, inventată anume spre a da plânsului, o exteriorizare a tristeţii, un sens ontologic: „şi omul cel dintâi, pribeagul, nu ştia să plângă." Lacrimile apar în această poezie ca metafore ale categoriilor abisale, de transfigurare şi de ascundere - revelare a misterelor. Aici, verbul *a plânge*, intră în seria expresiilor artistice sau, măcar, se învecinează, ca act funcţional, cu celelalte verbe ale expresiei artistice. Într-o altă poezie, trăsăturii obişnuite a lui *a plânge* i se asociază, în actul ritual, bocirea mitică (*Ulciorul*). Dacă verbul *a plânge*, împreună cu metonimiile *lacrima, plânsul*... i-au permis lui Blaga să creeze un mit personal, în care conflictul între fonic şi criptic a fost depăşit prin încadrarea în mister, alte verbe se înscriu, când în câmpul luciferic al cunoaşterii, când în cel paradisiac.

Şi verbul *a spune* este un verb foarte frecvent în lirica blagiană, el poate fi prag de discurs, la persoana I, pentru ca, în alte poezii, *a spune* să introducă discursul mitizant, sau, la persoana a II-a generală, să fie o negaţie a negaţiei miticului:

„Şi-apoi iarăşi
s-asculţi dacă inima, jalnica, vechea,
mai bate – şi-a cui? A nimănui – cuteza-vei *să spui?*" (*Drum prin cimitir*);

[4] Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, p. 80

Dramatismul lui *a spune / a nu spune* creşte, în mod firesc, în raport direct cu intensitatea trăirilor.

Asemănătoare cu verbele dicendi, verbele *a striga* şi *a şopti* primesc funcţii nuanţate, deşi, mai ales în poeziile de tinereţe, ele apar, în general, cu o semantică identică celei din limbajul uzual (*Eva, Veşnicul, Tăgăduiri…*).

A striga se află la antipodul lui *a şopti*. El este expresia unei chemări emoţionale, dar poate fi şi expresia unui apel, sau joacă rolul unui element de tranziţie, introducând vorbirea directă sau indirectă:

„şi-a trebuit *să strig:*

Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?" (*Scrisoare*);

S-au făcut numeroase speculaţii pe marginea „tăcerii blagiene", fără să se ia în calcul realitatea semantică textuală, conotaţiile filosofice posibile. Verbul *a tăcea*, substantivul *tăcere* şi adjectivele *tăcut* şi *mut*, urmărite în lirica lui Blaga, oferă o altă perspectivă de înţelegere sau măcar o nuanţează pe cea vehiculată de critica literară. *Tăcerea*, ca substanţă, are funcţia de mediu transparent de transmitere a unui mesaj, de cele mai multe ori, *tăcerea* semnifică realmente tăcerea sau o *spunere altfel*, dar tot un mod de exprimare, de comunicare (directă sau indirectă), ca citat sau condiţie optimă a audibilităţii mesajului:

„Azi *tac* aici, şi golul mormântului

îmi sună în urechi ca o talangă de lut." (*Călugărul bătrân îmi şopteşte din prag*);

O altă grupă de verbe o reprezintă *verbele sentiendi*, care ţin de organele de simţ, acestea având rolul de a polariza anumite date sau aspecte ale realităţii. Faţă de dualitatea organ de simţ-obiect perceput, aceste verbe atrag asupra lor un accent deosebit întru realizarea unui tâlc, sporindu-i semnificaţia şi valoarea. Regia verbelor primeşte, în acest proces, o funcţie catalitică, verbele percepţiei contribuind la structurarea, adâncirea şi dinamizarea universului poetic.

Cele mai importante *verbe ale percepţiei* sunt: *a vedea* (frecvenţa - 77), *a auzi* (37), *a privi* (31), *a simţi* (29), *a asculta* (23), *a părea* (23), *a atinge* (11), *a adulmeca* (6), *a pipăi* (6), *a mirosi* (2), cu o repartizare normală, corespunzând situaţiei din limbă, care, însă, prin transfigurare, se încadrează într-un stil personal, inconfundabil[5].

A simţi şi *a părea* sunt verbe de explicitare a subiectivităţii, prin ele atenuându-se pregnanţa imaginii, subliniindu-se, în schimb, caracterul ei iluzoriu, subiectiv. Această particularitate, de prezentare a obiectelor fanteziei ca şi cum ar fi „date", sau „născocite", ţine de viziunea modernă, literală şi literară, şi nu are nimic de a face cu „obiectivitatea" clasicistă. Iată spre exemplu, pentru ilustrarea procedeului de subiectivizare:

„Lumina ce-o *simt*

năvălindu-mi în piept când te văd,

oare nu e un strop din lumina

creată în ziua dintâi..."

(Lumina);

Aceste verbe *a simţi* şi *a părea* nu se impregnează de conotaţiile contextelor, ci îşi menţin nuanţa declarativă de afirmare explicită a convenţiei poetice, acest fapt este remarcat

[5] Alexandra Indrieş, *op. cit.*, p. 18

de Ov. S. Crohmălniceanu, care scria: „Îndrăznelile lui (ale lui Lucian Blaga - n.n.) imagistice îşi mai caută în faza debutului o motivare psihologică, destinată să le „explice" îndepărtarea de datele simţurilor.

Blaga scrie mereu: „*visez* că...", „*îmi pare* că...", preferă să folosească adesea comparaţia în locul metaforei; reprezentările sale nu ajung încă „viziuni". [6]

Pentru *a se simţi*, reflexiv, în care receptorul şi emiţătorul se confundă, specifică este confesiunea şi prezenţa alterităţii prin opoziţia semantică:

„…*mă simt* nespus de-aproape

de cer." *(Sus);*

Cel mai frecvent verb în poezia blagiană este *a vedea* (77 ocurenţe), ceea ce vorbeşte de la sine despre caracterul vizual al imaginarului său, mai ales dacă adăugăm şi verbele *a privi* (31), *a se uita* (12), *a căta* (8). De remarcat că, *a vedea* apare mai întotdeauna la persoana I, ocurenţele cu alte persoane fiind, totuşi, privite şi ele empatetic. *A vedea* ar putea fi numit verbul persoanei I, opunându-se complementar verbului *a cădea*, ca verb al persoanei a III-a şi verbului *a veni*, ca verb al persoanelor a II-a şi a III-a.

A vedea are sensul de *receptare* prin simţul văzului, subliniind participarea subiectului enunţării la tabloul prezentat:

„Ah, Pan !

Îl *văd* cum îşi întinde mâna." (*Pan*);

Altădată, înseamnă *a înţelege:*

„Un văl de nepătruns ascunde veşnicul în beznă.

Nu-l *vede* nimeni

Şi totuşi află-l fiecare." (*Veşnicul*);

Între verbele deplasării şi situării, cele mai bogate sensuri „regizorale" le ocupă: *a trece, a veni, a umbla, a cădea, a sta, a intra, a reuşi…,* desigur, cu o frecvenţă diferită.

Verbul *a trece* se înscrie într-un complex tematic polivalent, el intrând chiar în titlul unui volum (*În marea trecere*). Complexul de semnificaţii ale verbului *a trece* atinge atât sfera identităţii, cât şi a alterităţii, fiind, când un factor dinamic, iniţiator (la persoana I), când unul receptiv, dornic de iniţiere (persoana a II-a plural), îmbogăţindu-se în detalii într-un cadru mitico-religios:

„Cine mă-ndeamnă pe apă?

Cine mă *trece* prin foc?" (*Cuvântul din urmă*);

Cadrul este, după cum se observă, al unui mister de iniţiere, aici *a trece* şi *a fi trecut* însemnând *a iniţia* ori *a fi iniţiat*.

Acelaşi cadru mistic apare şi în *Amintire*, doar că aici acţiunea de introducere în mister a actanţilor (persoana I – poetul şi persoana a II-a neidentificată) este plasată în trecut, în

[6] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* p. 223

perspectiva de îndepărtare a imperfectului: „Vulturi *treceau* prin Dumnezeu deasupra noastră".

Universul liric blagian contribuie la constituirea unui imaginar diferit, ca topografie şi intensitate, are conotaţii dintre cele mai diverse – simbolice, religioase, filosofice şi creează vibraţii aparte. Structura textelor sale – sintactică, semantică şi iconică - trebuie înţeleasă ca mod de organizare a viziunii sensibilizante, prin care aspectele stilistice sunt dinamizate lăuntric, devenind atât de complexă punerea în scenă a limbajului, ca generator de conotaţii. Sensurile verbelor nu sunt etanşe şi nu sunt definitive, ele pulsează, oscilează, se apropie sau se îndepărtează de o anumită constantă, care este sentimentul artistic al frumosului. Varietatea timpurilor şi modurilor la care apar verbele în poezia lui Blaga atestă înclinaţia sa declarată spre categoriile mitului şi magicului. Prin sistemul său verbal, poetul creează o lume activă, de un dinamism uneori exploziv, alteori solemn hieratic, dar în care lucrurile se conexează, derivă unele din altele, se transformă, îşi răspund.

Blaga era încredinţat de puterea evocatoare a substantivelor („Lirismul este izvorul ce curge dintr-un substantiv"), însă era convins, avea conştiinţa că „pentru a scoate apă din stâncă e nevoie de un Moise şi un toiag"[7]. De altfel, Blaga a fost mai cutezător şi mai original în atitudinea creatoare în domeniul verbului, decât în cel al numelui.

Bibliografie

L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii,* Bucureşti, Editura pentru Literatură universală, 1969.

L. Blaga, *Discobolul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.

L. Blaga, *Opere. Poezii antume*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

L. Blaga, *Opera poetică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.

L. Blaga, *Artă şi valoare,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1996.

Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române, vol. I-II*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, 1985.

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Valerica Draica, *Limbă, expresivitate şi stil în lirica religioasă românească,* Petroşani, Editura Universitas, 2005.

Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

[7] Lucian Blaga, *Discobulul*, p.208

SUBORDINATED CLASSES OF MEDICAL TERMS. TEXT ANALYSIS

Simona Nicoleta STAICU
"Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: Our paper focuses on a text analysis regarding hyponymy relations which are very often encountered in specialized vocabulary because they represent a hierarchical lexical ordering of concepts. The research outlines the subordination of terms depending on their semantic content - assigning a term that designates a specific, precise notion with another term which denotes a more general notion in relation to the first, but it is subsumed to the same class of terms. In our text analysis we have observed monolexical hyponyms but also syntagmatic constructions contributing to highly precise definitions of certain diseases, disorders, symptoms. Thus, medical terms are classified according to their domains (medicină), subdomains (dermatologie), classes (boală de piele) into: hyperonyms, hyponyms, co-hyponyms (acariază, acnee, alopecie).

Keywords: semantic analysis, hyponyms, hyperonyms, co-hyponyms, medical terms.

Theoretic Framework

Hyponymy is a very common semantic relation frequently analysed in medical terminology. Its existence is determined on the basis of a hierarchical ordering principle of the terms according to their semantic content -assigning a term which designates a specific, precise notion- with another term that designates a more general notion in relation to the first, but is subsumed to the same class. Nevertheless, Béjoint and Thoiron (2000: 32) estimate that hyponymy is for terminology exactly what polysemy represents for general vocabulary. Hyponymy is often used in specialised language because it denotes lexical ordering of concepts.

This type of semantic relation takes shape of a hierarchic structuring of some lexical subassembly where the hyperonym is the higher element within a class, whereas the hyponyms are the subordinated ones (Bidu-Vrănceanu, 2007: 121). This relation is the basis of lexicographic and terminographic definitions and contribute to the formulation of proximate gender and to specific differences, because it is a relationship of *inclusion* or *unilateral implication* (Bidu-Vrănceanu/ Forăscu, 2005: 92).

The notion of hyponymy is quite old and has been recently recognized as one of the 'constitutive principles in organizing the vocabulary of all languages' (Lyons, 1995: 507).

The hyponymy is equally manifested monolexical (both the hyperonym and hyponym are lexicalized in one unit), as well as polylexical (the case when the hyperonym or hyponyms are syntagmatic lexicalizations).

Medical terminology is a rigorously organized assembly based on semantic relations of hypo/ hyperonymy, in which the terms are listed in hierarchical well defined systems.

In medical terminology we have analysed plenty of such examples following the same patterns, monolexical and polylexical hyponymy (hyperonymic collocations).

Simple classes of medical terms

Taking into account the *simple terms* defining basis concepts, we consider the term SIMPTOM (SYMPTOM) as being a hyperonym for MANIFESTARE, STARE, TULBURARE, SEMN, INDICIU, because it can subordinate all the syntagmatic possibilities produced by its hyponyms, as well as all lexicalizations leading towards analysed medical grading status.

The hyperonym NEVROZĂ (NEUROSIS) has been registered in specialized medical texts having the following hyponyms: ANXIETATE, DEPRESIE, ANGOASĂ, STUPOARE, SUICID, AGRESIVITATE.

In its turn, the medical word ANXIETATE (ANXIETY) can be a hyperonym for the following specialized terms: FOBIE, OBSESIE, IMPULSIVITATE, DISFUNCŢIE.

DURERE (PAIN/ ACHE), the commonest symptom within medical literature, is the hyperonym of the following medical terms selected from neurology: CEFALEE, MIGRENĂ, HEMICRANIE, NEVRALGIE, each of them being in turn, a hyperonym for other specific terms. For example, NEVRALGIE (NEURALGIA) can attach several hyponyms selected from the same medical domain, namely rheumatology: NEVRALGIE CERVICOBRAHIALĂ, ~ SCIATICĂ, ~ CRURALĂ, ~ INTERCOSTALĂ etc.

„Nevralgia sciatică (L5-S1) se însoţeşte de lombalgii cu atitudine antalgică în flexie contralaterală leziunii. Mobilitatea coloanei vetebrale în flexie-extensie este redusă, rotaţia laterală fiind posibilă" (Sîrbu, 2007: 128).

„În nevralgia intercostală hiperproducţiile discoosteofitice şi interapofizare pot irita nervii intercostali, generând o simptomatologie de tip nevralgic" (Sîrbu, 2007: 127).

„Cefaleea poate fi episodică sau continuă, uşoară sau severă şi este declanşată de poziţiile vicioase şi eforturile fizice. Acest fenomen poate fi explicat prin conexiunile nervului trigemen cu măduva cervicală, filetele C1, C2, C3 participând la formarea contingentului oftalmic al nervului V" (Sîrbu, 2007: 122).

But not only anatomy is a rich source of hyperonyms and hyponyms. We have discovered many hyponyms of the medical term MIŞCARE (MOTION) in physical therapy and rheumatology, subordinating classes of specific motion nouns correlated to each anatomic organ (hand, fingers, leg, spine, hip, shoulder etc.), or to a single segment of organ (thumb, forehand, elbow, thigh etc.). For example, hyponyms of the term MIŞCARE (MOTION), used in physical therapy, related to motion such as, ADDUCŢIE, ABDUCŢIE, CIRCUMDUCŢIE, EXTENSIE, FLEXIE, PREHENSIUNE, PRONAŢIE, SUPINAŢIE, ROTAŢIE, AMPLITUDINE etc. can be identified:

„Examinarea mobilităţii tuturor articulaţiilor piciorului prin cercetarea mişcărilor posibile în aceste articulaţii (flexie plantară, flexie dorsală, adducţie, abducţie, eversie sau pronaţie, inversie sau supinaţie) este absolut obligatorie în examenul clinic al piciorului dureros" (Sîrbu, 2007:163).

„Muşchii manşetei rotatorilor sunt reprezentaţi de un grup de muşchi cu origine scapulară, ale căror tendoane se inseră pe tuberozităţile humerale, astfel: muşchiul supraspinos (abducţie), muşchiul infraspinos (rotaţie externă) şi rotundul mic (adducţie şi rotaţie externă) se găsesc pe faţa anterioară a scapulei şi se inseră pe marea tuberozitate

humerală, spre deosebire de muşchiul subscapular (adducţie şi rotaţie internă), care se găseşte pe faţa posterioară a scapulei şi se inseră pe mica tuberozitate" (Sîrbu, 2007: 66).

It should be mentioned that such subordinated classes of terms can promote not only noun terms, but also verbs.

The factitive verbs that define the action of A INTRODUCE (TO INTRODUCE) in medical terminology are hyponyms sub-classed to this specific hyperonym. During our analysis we have distinguished the followings: A IMPLANTA, A INFECTA, A INFESTA, A INGERA, A INJECTA, A INOCULA, A INSEMINA, A INSERA, A INUNDA, A INTUBA, A INVAGINA, A INFILTRA.

Complex medical constructions

Our medical corpus of texts recorded that the hyperonym is a simple term, whereas, the hyponyms are *complex collocations*. For the medical term SIMPTOM (SYMPTOM) we have identified 49 constructions with nouns, adjectives, but also proper names, in medical dictionaries and selected the followings (DM, 2007: 967-968): SIMPTOM ACCESORIU, ~ ACCIDENTAL, ~ CARDINAL, ~ CONCOMITENT, ~ CONSECUTIV, ~ CONSTITUŢIONAL, ~ ECHIVOC, ~ INDUS, ~ LOCAL, ~ DE LOCALIZARE, ~ OBIECTIV, ~ PATOGNOMONIC, ~ REFLEX, ~ SUBIECTIV, ~ ALICE ÎN ŢARA MINUNILOR, ~ PSEUDO-CUSHING, ~ REMAK, ~ VAN-GOGH etc.

The hyperonym NEVROZĂ (NEUROSIS) has subordinated the following collocational hyponyms recorded in medical dictionary: NEVROZĂ DE ABANDON, ~ DE ANGOASĂ, ~ ANXIOASĂ, ~ ASTENICĂ, ~ CARDIACĂ, ~ DOBÂNDITĂ, ~ FOBICĂ, ~ DE OBOSEALĂ, ~ SPASMOFILICĂ, ~ TAHICARDICĂ, ~ VASCULARĂ, ~ VEGETATIVĂ etc.

The term DURERE (PAIN/ ACHE) can attach the following hyponyms as constructions having two or three adjectives: DURERE ABDOMINALĂ, ~ ACUTĂ, ~ CUTANATĂ, ~ DIFUZĂ, ~ GENERALIZANTĂ, ~ LOMBARĂ, ~ ÎN CENTURĂ, ~ NEVRALGICĂ, ~ PAROXISTICĂ, ~ CU/ FĂRĂ IRADIERE, ~ DE DINŢI, ~ POSTOPERATORIE, ~ PULSATILĂ, ~ REUMATISMALĂ, ~ ARTICULARĂ, ~ SIMPTOMATICĂ etc.

„Durerea articulară, de obicei de intensitate moderată, este mai vie în artrozele activate. Ea apare în special după efort fizic (durere mecanică) şi poate să se atenueze prin repausul articulaţiei. Odată cu progresia bolii poate să apară şi în repaus. Frigul şi vremea umedă pot să agraveze durerea (meteorodependentă)" (Sîrbu, 2007: 98).

There are some hyponyms subordinated to medical term AFAZIE (APHASIA) registered as syntagmatic units in the specialized dictionary: AFAZIE AMNEZICĂ, ~ BROCA, ~ DE CONDUCŢIE, ~ FLUENTĂ, ~ MOTORIE, ~ NOMINALĂ, ~ OPTICĂ, ~ SEMANTICĂ, ~ SENZORIALĂ, ~ SINTACTICĂ, ~ TOTALĂ, ~ TRAUMATICĂ, ~ VERBALĂ, ~ VIZUALĂ, ~ WERNICKE.

SCLEROZĂ (SCLEROSIS) has expanded syntagmatic constructions having adjectives defining types of this disturbance, such as the following hyponyms: SCLEROZĂ AORTICĂ, ~ CEREBRALĂ, ~ HEPATICĂ, ~ INFLAMATORIE, ~MIOCARDICĂ, ~ PROLIFERATIVĂ, ~ TUBEROASĂ, ~ ALZHEIMER. Having the same hyperonym, the

specialized dictionaries highlighted collocations with three grammar units or prepositions: SCLEROZĂ CORTICALĂ DIFUZĂ, ~ PULMONARĂ DIFUZĂ, ~ SISTEMICĂ PROGRESIVĂ, SCLEROZĂ ÎN PLĂCI, ~ DE PENETRAŢIE, ~ DE ÎNCERCUIRE.

The term SINDROM (SYNDROME) embraces various collocational hyponyms within the same medical branch, such as the following examples selected from neurology, each of them subordinating other specific constructions: SINDROM/ SINDROAME DE ARTERĂ CEREBRALĂ MEDIE, ~ ISCHEMICE CAROTIDIENE, ~ DE ARTERĂ CEREBRALĂ ANTERIOARĂ, ~ DE ARTERĂ CEREBRALĂ POSTERIOARĂ, ~ BULBARE, ~ PROTUBERENŢIALE, ~ MEZENCEFALIC etc.

„*Sindromul unilateral superficial de arteră cerebrală anterioară* se caracterizează prin asocierea tulburărilor neurologice, a tulburărilor funcţiilor superioare, precum şi a tulburărilor de comportament şi a tulburărilor instinctuale" (Sîrbu, 2008: 28).

„*Sindromul unilateral profund de arteră cerebrală anterioară* se caracterizează prin hemipareză predominant facio-brahială contralaterală însoţită de pareza vălului şi a limbii, disartrie, uneori tulburări vegetative" (Sîrbu, 2008: 29).

„*Sindromul unilateral total de arteră cerebrală anterioară* se manifestă prin hemiplegie severă contralaterală, tulburări de limbaj de tip expresiv, apraxie ideo-motorie a membrelor stângi" (Sîrbu, 2008: 29).

An interesting construction that captured our attention is SINDROM DE RESTAURANT CHINEZESC (CHINESE RESTAURANT SYNDROME) which means, according to Medical Dictionary 'syndrome due to ingestion of important quantity of sodium glutamate, sweetener widely used in Chinese cuisine, which occurs in less than half an hour after eating, characterized by numbness of the upper half of the body, feeling the tension in the masseters and face areas, facial vasodilation and deep feeling of fatigue, accompanied by neurovegetative symptoms' (MD, 2007: 982).

SINDROMUL ALICE ÎN ŢARA MINUNILOR (ALICE IN WONDERLAND SYNDROME) is a cliché syntagmatic expression used to define the so called metamorphopsia, 'a delusional state manifested by depersonalization, alteration in the sense of the passage of time, distorted perception of objects, hallucinations, and other delusions or illusions. It may be associated with schizophrenia, epilepsy, migraine, diseases of the parietal lobe, hypnagogic states, or the use of hallucinogenic drugs' (DIMD, 2003: 1809).

If we select the noun LEZIUNE (LESION), commonly used in all medical fields, we notice its wide distribution in many collocations of the type noun + adjective, all of them being hyponymic constructions : LEZIUNI BACTERIENE (bacterial), ~ FUNGICE (fungal), ~ TEGUMENTARE (skin), ~ MUCOASE (mucous), ~ DUREROASE (painful), ~ VEZICULARE (vesicular), ~ NEURO-VASCULARE (neuro-vascular), ~ NERVOASE (nervous), ~ INTRA-CRANIENE (intra-cranial), ~ TERITORIALE (territorial), ~ NEUROLOGICE (neurological), ~ OSOASE (bone), ~ ULCERATIVE (ulcerous), ~ VISCERALE (visceral), ~ EXTRAARTICULARE (extra-articular), ~ HISTOLOGICE (histological), ~ DISTRUCTIVE (destructive) and so on. It should be noted that lesion as a medical term with syntagmatic partners may form paradigms indicating *function*, as in LEZIUNI HEPATICE (liver lesions), ~ NERVOASE (nervous lesions), ~ NEUROLOGICE (neurological lesions); precise *location*, LEZIUNI INTRA-CRANIENE (intra-cranial lesions),

~ EXTRAARTICULARE (extra-articular lesions); or *certain medical typologies*, as in LEZIUNI BACTERIENE (bacterial lesions), ~ TEGUMENTARE (skin lesions), ~ DUREROASE (painful lesions).

The combination of noun + noun (in G.) hyponyms include the noun LEZIUNE, as in the following examples: LEZIUNI ALE SCALPULUI (skull lesions), ~ ALE MEMBRULUI (limb lesions), ~ ALE FEŢEI (face lesions), ~ ALE COLOANEI VERTEBRALE (spine lesions) etc.

In our medical corpus of texts we have identified the hyperonym ZGOMOT (MURMUR) in certain cliché phrases of the type noun + adjective, frequently used in heart and lungs auscultation, which very accurate describe symptoms or dysfunctions having the following hyponyms: ZGOMOT ALB, ZGOMOT HIPOCRATIC; or in constructions of the type noun + prep. + noun: ZGOMOT DE GALOP, ZGOMOT DE MOARĂ, ZGOMOT DE TUN.

Co-hyponyms

Any hyperonym might have one or more hyponyms, which, in turn, can be located graphically in the horizontal plane, gaining a status of *co-hyponyms*.

For example, HEPATITĂ (HEPATITIS), GASTRITĂ (GASTRITIS), ULCER (ULCER), DIABET (DIABETES) are subordinated to the generic term BOALĂ (DISEASE), which is, in fact, a hyperonym. Each of the diseases listed above may be hyperonyms and hyponyms as well, for other medical terminological units.

The term HEPATITĂ (HEPATITIS) is registered in Medical Dictionary (MD, 2007: 548-549) having 24 hyponyms: HEPATITĂ A, ~ ALCOOLICĂ, ~ AUTOIMUNĂ, ~ B, ~ C, ~ CIROGENĂ, ~ COLESTATICĂ, ~ COLOSTATICĂ, ~ CRONICĂ, ~ CRONICĂ ACTIVĂ, ~ CRONICĂ AGRESIVĂ, ~ CRONICĂ NEAGRESIVĂ, ~ CRONICĂ PERSISTENTĂ, ~ D, ~ E, ~ EPIDEMICĂ, ~ FULMINANTĂ, ~ F, ~ G, ~ LUPOIDĂ, ~ MEDICAMENTOASĂ, ~ NON A - NON B, ~ SERICĂ, ~ VIRALĂ.

For medical terminology the two-layer marks are those that differentiate the terms in relation to the specialties of which belong to and direct the definition to the specific field, such as: (med.), (anat.), (histo.) etc. Starting from the general hyperonym, MEDICINĂ (MEDICINE), we try to list the hyponyms of a medical field, according to a vertical hierarchical scale. Thus, the *domain* MEDICINĂ (MEDICINE) subclasses, on an inferior level, the *sub-domain* REUMATOLOGIE (RHEUMATOLOGY), which is, in fact, the hyponym of the domain, but, as the same time, it can be considered the hyperonym for BOALĂ REUMATISMALĂ (RHEUMATIC DISFUNCTION), defining the *class* or the *generic term*.

The medical collocation BOALĂ REUMATISMALĂ (RHEUMATIC DISFUNCTION) is the hyponym in relation to the term REUMATOLOGIE, but it can be a hyperonym for the following syntagmatic medical terms BOALĂ ARTROZICĂ, POLIARTRITĂ REUMATOIDĂ, PERIARTRITĂ SCAPULOHUMERALĂ etc., the last constructions being considered *specific terms* of the class, but also *co-hyponyms* for BOALĂ REUMATISMALĂ. If we select from the hierarchical scale the specific term BOALĂ ARTROZICĂ (ARTHRITIS) we may identify other hyponyms in relation to this hyperonym,

as in: COXARTROZĂ (PRIMITIVĂ, SECUNDARĂ), GONARTROZĂ (PRIMITIVĂ, SECUNDARĂ), SPONDILOZĂ (CERVICALĂ, DORSALĂ, LOMBARĂ) etc., denoted as co-hyponyms for this collocation (BOALĂ ARTROZICĂ).

„În cursul menopauzei apar uneori artroze cu alură evolutivă deosebită, desemnate sub denumirea de artroză hipertrofică generalizată sau de poliartroză. În momentul instalării menopauzei are loc un dezechilibru hormonal (o hipersecreţie de hormon STH şi o secreţie scăzută de estrogeni) ce favorizează leziunile de tip artrozic" (Sîrbu, 2007: 97).

„Uneori coxartroza se poate traduce numai printr-o durere izolată a genunchiului. Pentru precizarea diagnosticului, pensarea interliniului nu este absolut necesară, osteofitoza fiind net suficientă. Trebuie să se precizeze dacă coxartroza este primitivă sau secundară, deoarece în cazul unei coxartroze secundare este posibilă o intervenţie chirurgicală" (Sîrbu, 2007: 104).

During our analysis we have identified several collocational co-hyponyms directly subordinated to the nearest hyperonym SPONDILOZĂ CERVICALĂ (CERVICAL SPONDYLOSIS), denoting various types of pain: CERVICALGIE CRONICĂ, CERVICALGIE ACUTĂ, CEFALEE CERVICALĂ, MIGRENĂ CERVICALĂ, NEVRALGIE CERVICOBRAHIALĂ, MIELOPATIE CERVICARTROZICĂ.

These co-hyponyms are subordinated vertically to one and the same hyperonym and capture all the semantic components of that specific hyperonym, even one or more additional components, but in a horizontal scale, differentiating between them through distinctive semantic values. The hyper- and hyponymic semantic relations are very frequently identified in medical terminology.

Terms having various degrees of specialization

Focusing on our inventoried and analysed corpus of texts in this paper we did not spot a discourse embodying only ultra-specialized terms (*concept-terms*) of a certain medical field, on the contrary, we noticed the circulation of terms to several specialized fields, even their migration towards the common lexicon. For example, one can notice in the following fragment the contextual use of medical terms with various degrees of specialization:

„În cadrul *sindromului unilateral al teritoriului superficial* întâlnim frecvent o *hemianopsie homonimă* contralaterală cu conservarea *vederii maculare*. Uneori apar doar *hemianopsii în cadran* (superior) sau *scotoame hemianopsice*. Bolnavul mai poate prezenta şi diferite forme de tulburări de percepţie (halucinaţii vizuale, *metamorfopsii*, *poliopie*, persistenţa anormală a imaginilor după îndepărtarea stimulului)" (Sîrbu, 2008: 29).

Contexts having a higher degree of closed code, untranslatable for non-specialists of the field, have been identified expressing a rigid language where concept-terms are predominant and subordinated to the hyperonym HEMIPLEGIE (HEMIPLEGIA):

„Tulburările de sensibilitate obiectivă constau în *hemihipoestezie* contralaterală leziunii cu afectarea, în special, a sensibilităţii proprioceptive. Afectarea sensibilităţii profunde determină *astereognozie*. Tulburările de schemă corporală se manifestă prin *hemiasomatognozie*, *anosognozie*, *anosodiaforie*" (Sîrbu, 2008: 30).

During the context analysis there was a higher number of *lexeme-terms* (Toma, 2006: 333), intra-and extra-field related, with a lower degree of specialization used in neurological

recovery or rheumatology, but also in other medical branches, or even in common lexicon. We can say that the exclusive existence of the *concept-terms* (Toma, 2006: 332-333) in the formation of a specialized text is almost impossible to spot, being necessary to call upon lexeme-terms too, as a bound between multiple disciplines.

Taking into account the descriptive linguistic analysis of terminology, anyone can admit the 'dynamics of medical terms in usage', their permanent flow towards and from other specialized areas or common language (Cabré, 1991: 21, 31; Bidu-Vrănceanu, 2007: 25-28). From the following example one can notice the lower degree of message codification due to abundant use of lexeme-terms, among other high-specialized terms, used in a smaller number:

„În ceea ce priveşte bilanţul motor global, mişcările sunt mult mai complexe şi se urmăreşte participarea simultană a mai multor muşchi sau grupe musculare, putând interesa fie numai unul din membrele *plegice*, fie *hemicorpul* în întregime" (Sîrbu, 2008: 38).

Conclusions

Examining the connections established between hyperonyms and hyponyms in medical language, we have noticed that typological characteristic pattern of entourage in a specialized context is defining for precise description of lexeme in a certain medical context.

With our text analysis we have tried to prove systematic nature of medical vocabulary interrelations, special approaches in which constituent terms of this terminological unit update their meanings, both regarding the level of Romanian language vocabulary, considered as a well-defined system, in continuous innovation and the dynamic level of syntagmatic relations between component elements of this lexical unit, where specific contextual achievements of medical terms is strongly outlined.

Bibliography

Béjoint, H., Thoiron, Ph. "Les sens du terms". *Le sens en terminologie*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Bidu-Vrănceanu, Angela, Forăscu, Narcisa. *Limba română contemporană. Lexicul*. Bucureşti: Humanitas Educaţional, 2005.

Bidu-Vrănceanu, Angela. *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*. Bucureşti: EUB, 2007.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.). *Terminologie şi terminologii*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, 2010.

Cabré, Maria Teresa. "Terminologie ou terminologies? Spécialité linguistique ou domaine interdisciplinaire". *Meta*, XXXVI/ 1 (1991): 21, 31.

Lyons, J. *Introducere în lingvistica teoretică*, Traducere de Alexandra Cornilescu şi Ioana Ştefănescu. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1995.

Săpoiu, Camelia. "Hiponimia ca modalitate de definire lexicografică a termenilor medicali". *Terminologie şi terminologii*, coord. A. Bidu-Vrănceanu, Bucureşti: EUB, 2010, p.241-260.

Sîrbu, Elena. *Kinetoterapia în afecţiunile reumatologice*. Timişoara: Editura Eurobit, 2007.

Sîrbu, Elena. *Contribuţii la studiul neurorecuperării în accidentul vascular cerebral ischemic*. Timişoara: Editura Eurobit, 2008.

Toma, Alice (2006). "De la analiza terminologică lexicală la analiza terminologică discursivă.

Un exemplu *funcţie*". *Actele Conferinţei Catedrei de limba română*, coord. Gabriela Pană Dindelegan. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, p. 329-335.

*** *Dorland's Illustrated Medical Dictionary*. 30th Edition, Philadelphia: Saunders/Elsevier, 2003.

*** Rusu, Valeriu. *Dicţionar Medical* (DM). Bucureşti: Editura Medicală, 2007.

MIHAIL KOGĂLNICEANU AND THE PROBLEMS OF ROMANIAN LANGUAGE

Dumitru DRAICA
University of Oradea

Abstract: In the second half of the nineteenth century, through his work, Mihail Kogalniceanu became a name in the history of Romanian culture. Politician, historian, writer and publicist, Kogalniceanu contributed equally to the crystallization of the 1948 ideology, unity and unification of the Romanian language, the promotion of democratic rule after the Union of principalities. He talked about the Latin origin of our language and claimed Romanian lexicography development, stressed the role of literary Romanian language and literature artistic development. He showed an interest in enriching the vocabulary through neologisms and unifying the spelling systems, fought against foreign literature, urging Romanian writers to draw inspiration from the glorious past of the people, the traditionsand the chroniclers' works.

Keywords: Romanian language, literary language unity, national, local element, Latin.

Mihail Kogălniceanu (1817-1891), om politic şi istoric de prestigiu, a fost unul dintre numele reprezentative în cultura română, ca şi alţi cărturari români a militat de-a lungul vieţii, pe parcursul secolului al XIX-lea, pentru păstrarea, îmbogăţirea şi modernizarea limbii române, mai ales în paginile revistei „Dacia literară". Opera lui este vastă şi variată, este alcătuită din discursuri, articole care au apărut în publicaţiile periodice şi almanahurile literare ale vremii, scrieri istorice şi politice. S-a remarcat prin faptul că a îndrumat şi orientat limba şi literatura română pe calea afirmării unităţii şi individualităţii naţionale a poporului român, oferind scriitorilor din toate provinciile istorice româneşti documente pe care să le studieze şi din care aceştia să se inspire în vederea elaborării unor creaţii literare viitoare.

Încă de la vârsta de 20 de ani, pe când era student la Berlin, în 1837, a publicat un articol în limba germană despre limba şi literatura română, interesat fiind şi mai târziu, deopotrivă, şi de istoria românilor. Dacă între 1836 şi 1837, Kogălniceanu a fost preocupat de limba ţiganilor, după 1837, aproape două decenii, până în 1856, nu a mai teoretizat despre limbă, ci a devenit creator de limbă şi stil pentru oratoria democrat-politică.

În primele sale scrieri (schiţa de moravuri *Adunări dănţuitoare*, 1839 şi nuvela autobiografică *Iluzii pierdute*, 1841) se observă o înclinare spre artificialitate, romantism şi retorică, în creaţiile ulterioare îşi găsesc loc cele mai multe dintre problemele sociale ale timpului său (a se vedea articolele din „Calendar pentru poporul românesc", „Almanah de învăţătură şi petrecere", 1843-1846, *Nou chip de a face curte*, 1840, *Două femei împotriva unui bărbat,* 1841, *Fiziologia provincialului*, 1844, nuvela istorică *Trei zile din istoria Moldovei*, 1844, *Palatul ocârmuirii*, 1845, romanul neterminat *Tainele inimii*, 1850…

Din toate aceste scrieri răzbate un puternic spirit de observaţie şi de generalizare tipică a caracterelor omeneşti, un stil variat, adesea solemn, un umor sănătos, tonul glumeţ şi satiric,

ironiile fine, utilizează frecvent elementele de jargon occidentale, cuvinte turceşti, greceşti, ruseşti, multe moldovenisme, regionalisme, dar şi creaţii personale…

Primele sale idei teoretice despre limba română au apărut pe când era la Berlin, când a citit într-o lucrare franceză că limba valahă este un amestec de cuvinte latine şi slavone şi este puţin interesantă pentru cititori. Kogălniceanu va vorbi despre originea şi fondul latin al limbii române, despre elementele slave care, în număr mare, au contribuit la îmbogăţirea ei. Reproducând un fragment din *Orlando furioso*, al lui Ariosto, în traducere românească, şi rugăciunea *Tatăl nostru*, Kogălniceanu dorea să demonstreze că limba română se apropie de italiană, făcând parte, ca şi aceasta, din marea familie a limbilor romanice.

Pentru a-şi răspândi ideile despre limba, Kogălniceanu a scris numeroase recenzii, notiţe, programe ale ziarelor şi revistelor, folosind un stil ironic, gluma satirico-literară, mai ales la adresa jargonului greco-franţuzesc, atât de frecvent utilizat în exprimarea cotidiană de către reprezentanţii boierimii româneşti, iar din anul 1840 şi până în 1856, a folosit foarte des diverse forme literare ale limbii pentru a-i combate pe cei care disprețuiau limba poporului şi o „îmbogăţeau" cu barbarisme. Mihail Kogălniceanu avea să-şi dezvolte concepţiile despre limba română literară în scrierile ulterioare, iar în articolul-program al revistei sale, „Dacia literară", se interesa de limba naţională, de modul în care aceasta ajuta exprimării scrise, în general, şi literaturii artistice, în special.

Alături de contemporanii săi, Alecsandri, Negruzzi, Russo…, îi combătea pe transilvăneni şi folosea toate mijloacele pentru „lupta împotriva jargoanelor savante care ameninţau acum, prin şcoala lui Laurian, bunul stil tradiţional, în Principate" [1]

Mihail Kogălniceanu, în „Dacia literară" (1840), a susţinut şi dezvoltarea studiilor lexicografice române, preocupările lui fiind legate de practică şi de progresul ştiinţei şi tehnicii contemporane; a fost de acord cu iniţiativa lui Gheorghe Asachi şi a altor cărturari români, care voiau să publice la „Institutul Albinei", „cel dintâi lexicon de conversaţie în limba românească", care să includă toate cuvintele vechi ale limbii române, un fel de enciclopedie pentru explicarea termenilor tehnici (acest *Lexicon de conversaţie,* proiectat de Asachi în 1839, avea să apară în 1842) . Tot în „Dacia literară", Kogălniceanu anunţa şi apariţia dicţionarului lui I. A. Vaillant, *Vocabularul purtăreţ rumânesc-franţozesc şi franţozesc-rumânesc*, ce apăruse la Bucureşti, în 1839.

Unitatea limbii literare era susţinută cu toate mijloacele, considerând că românii merită să aibă pentru ei atât o limbă cât şi o literatură comună. De altfel, în „Propăşirea", nr. 2, din 16 ianuarie 1844, Kogălniceanu anunţa că erau interesaţi de problemele limbii mai mulţi scriitori munteni (C. Bolliac, I. Heliade - Rădulescu, D. Bolintineanu, N. Bălcescu…), filologi transilvăneni (A. T. Laurian…), oameni politici (Christian Tell…), constituiţi în „Societatea literară". Kogălniceanu lua în consideraţie, pentru unitatea limbii, nu doar limba poetică, limba literaturii artistice, ci şi limba utilizată în ştiinţă şi tehnică şi chiar în biserică, manifestându-şi interesul, în articolele publicate între 1840 şi 1845, pentru neologisme, chiar dacă în proiectul de program al ziarului său, „Unirea", 1855, afirma că apără limba românească de exagerările utilizării neologismelor ardeleneşti şi considera că exprimarea scriitorilor transilvăneni reprezintă o piedică în unificarea limbii române literare şi artistice. Şi despre scriitorii bucovineni nota că ei creează o literatură de „… povestiri care se

[1] N.Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XIX-lea, vol. III,* Buc., 1908, p. 175

deosebesc prin un stil latino – polono – ruteno – ungaro – germano - românesc, ce au caracterizat totdeauna literatura Bucovinei, afară de o singură excepţie, jurnalul *Bucovina,* răposat la 1849"[2]; de asemenea, Kogălniceanu considera că articolele apărute în revista lui Iacob Mureşanu, „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1855, au „un stil greu, tăiat din topor şi însuşit de a dezgusta pentru eternitate de o asemenea limbă" [3]

Întors de la Berlin la Iaşi, Kogălniceanu va colabora la ziarele şi revistele vremii: „Albina Românească", „Alăuta Românească", „Arhiva Românească", „Propăşirea", „România literară", „Steaua Dunării"…, în care a combătut literatura de import şi, mai ales, cuvintele străine care nu s-au adaptat sistemului limbii române, propunând studierea, aprofundarea şi culegere unor motive de inspiraţie şi creaţie, în care să se oglindească moravuri şi caractere autohtone, cu specific naţional românesc, atât din istorie cât şi din folclorul şi viaţa noastră socială, toate redate în limba română, într-o limbă firească, naturală, pe înţelesul tuturor cititorilor şi vorbitorilor de limbă română.

Lui Gheorghe Asachi, redactorul gazetei „Albina Românească", îi reproşa, printre altele, în 1848, recenzând lucrarea acestuia, *Dochia şi Traian*…, inconsecvenţa cu care transcria sunetul *ce,* cu litere latine, recomandându-i adoptarea „ortografiei latineşti primite de toţi literatorii Valahiei şi Transilvaniei", Kogălniceanu pronunţându-se pentru introducerea treptată a alfabetului latin în scrierea limbii române, cerând înlocuirea, printre altele, a lui *que, qui,* cu *ce, ci (cetate, Scăricica…),* dar şi scrierea cu *ss,* şi nu *sh,* la mijlocul cuvintelor *(mossie, Iassi…);* să nu transcriem *tch (tchetate*), nici *tz (Scăritzica*), nici *cz (Czeribucul),* aşa cum scria Asachi.

Ca teoretician într-o serie de probleme ale limbii a încercat să fie în pas cu cerinţele politico-sociale ale vremii sale, s-a situat pe poziţii juste în ceea ce priveşte unele probleme de lexic şi ortografie, chiar dacă în ceea ce priveşte ortografia românească a început cu deviaţii în sensul ortografiei italienizante şi latinizante, între anii 1837-1840, iar vocabularul pe care l-a folosit nu oglindea cu fidelitate lexicul românesc al întregului popor, în el regăsindu-se multe regionalisme, inconsecvenţe şi şovăieli.

Kogălniceanu a fost un adept al scrierii cu alfabet latin, lucru ce reiese evident şi din programul ziarului „Steaua Dunării" (sfârşitul anului1855), în realitate şi-a tipărit opera cu caractere chirilice, considerând că cititorii, în marea lor majoritate, nu cunosc literele latine. De altfel, scopul principal politico-ideologic al ziarului „Steaua Dunării" era acela de a unifica sistemele ortografice ale limbii, de a avea un sistem generalizat şi comun, care, alături de o limbă literară comună şi de o literatură comună să conducă la unitatea naţională a poporului, la autonomia şi unirea Principatelor.

Kogălniceanu nu mai considera elementele limbii vorbite ca norme gramaticale şi lexicale, ci încerca să propună o limbă literară bogată în neologisme. Susţinând acest mod de îmbogăţire a lexicului, prin termeni neologici, pe care i-a împrumutat cu mult discernământ critic, din alte limbi, avea să fie combătut de unii contemporani, cărora le-a răspuns că prezenţa neologismelor este necesară în paginile ziarului său pentru a susţine ideile progresiste pe care le propaga, chiar dacă, uneori, ideile sale nu erau exprimate destul de clar; au rămas până azi în terminologia ştiinţifică de specialitate o serie de neologisme ce exprimă

[2] *Calendarele anului 1855*, în „România literară", 1855, p. 25
[3] *D-lui Iacob Mureşanu*, în „România literară", 1855, p. 186

noţiuni de sociologie, economie, agronomie, drept, filozofie… (*civilisaţie, pauper, barbar, tributar ideilor, paradox, definiţie, neîndrituit, societate, libertate, presă periodică, clasificare arbitrară…).*

Mihail Kogălniceanu a luptat în permanenţă pentru o limbă naţională şi unitară, a rămas până azi una dintre personalităţile marcante ale secolului al XIX-lea, care a pus bazele unei noi direcţii în literatura română, „curentul istoric-literar", alături de Alecsandri, Negruzzi, Russo, a fost un luptător şi un reformator în domeniul limbii, dar şi în istoria culturii noastre naţionale. Acest curent istoric-popular, numit de B. P. Hasdeu „Şcoala critică moldovenească", a fost una dintre primele manifestări şi chemări spre cunoaşterea şi valorificarea, de către scriitorii români, a elementului autohton în cultura naţională.

În perioada despre care vorbim, secolul al XIX-lea, au fost exprimate opinii diverse şi divergente, în acelaşi timp, referitoare la originea limbii române, la scrierea ei, la elementele ei constitutive şi la utilizarea limbii noastre, de către scriitorii români, ca un important mijloc de realizare artistică. În aceste discuţii privitoare la fixarea unei limbi unitare, accesibile tuturor vorbitorilor, puţini dintre cărturarii români au înţeles că dezvoltarea limbii nu trebuia realizată prin distrugerea limbii existente deja şi prin crearea uneia noi.

O limbă simplă, accesibilă, românească, a folosit Kogălniceanu şi în discursurile social-politice, opera lui oratorică fiind bogată (perioada 1864-1891, începând chiar mult mai devreme, din anul 1844), remarcând aici, deopotrivă, atât caracterul cărturăresc al discursurilor, dat de formaţia sa intelectuală, cât şi cel popular, impus de auditoriu, folosind o limbă apropiată de cea a deputaţilor ţărani, pentru a fi înţeleşi de aceştia. Măiestria oratorică a lui Kogălniceanu, desăvârşită în Divanul ad-hoc al Moldovei, avea să fie recunoscută de toţi contemporanii, inclusiv de adversarii politici, iar odată cu venirea lui la Bucureşti, exprimarea oratorică avea să fie influenţată de normele limbii literare muntene, renunţând la unele particularităţi fonetice moldoveneşti, ceea ce face ca stilul său să devină lin, curgător, fără elemente de jargon, stilul patetic alternează cu cel vehement, vocabularul este tot mai bogat.

Contemporanii lui Kogălniceanu, preocupaţi de aceste probleme ce aveau în centrul atenţiei limba română, au participat activ la discuţii, propunând fixarea şi consolidarea limbii române literare pe baza limbii populare şi a scrierilor cronicarilor. De altfel, scriitorii moldoveni au cunoscut frumuseţile creaţiile populare româneşti, preocupaţi fiind şi de strângerea şi publicarea creaţiilor literare orale, bazându-se în realizarea propriilor creaţii literare pe motive folclorice şi pe mijloacele de expresie ale literaturii populare.

Realismul său lingvistic şi superioritatea ideologică au la bază contactele nemijlocite ale lui Kogălniceanu cu limba poporului din creaţia literară orală şi cu limba cronicarilor, care au evocat trecutul glorios de luptă al acestui popor. A cunoscut în mod nemijlocit poeziile, poveştile, jocurile şi cântecele populare, muzica şi costumele naţionale tradiţionale (cele mai vechi mărturii ale sale despre contactul cu multe creaţii artistic ale românilor datează din anul 1835). A mai pus în circulaţie termeni şi stiluri noi: artistico-beletristic, social-publicistic, ştiinţific, epistolar, oficial, opera sa ducând efectiv la îmbogăţirea vocabularului românesc, la înfrumuseţarea mijloacelor de exprimare în limbă, mărindu-i plasticitatea, expresivitatea, frumuseţea artistică; prin întreaga sa activitate, prin scrierile sale, Mihail Kogălniceanu a contribuit, în mod decisiv, la stabilirea formelor gramaticale ale limbii noastre literare, la

valorificarea puterii de sugestie şi expresie a fondului principal de cuvinte al vocabularului românesc.

Bibliografie

Dumitru Draica, *Şcoala critică moldovenească – Mihail Kogălniceanu,* în *Contribuţii la istoria ortografiei româneşti,* Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010, pp. 70-71;

Simion Dănescu, *Preocupările lui Kogălniceanu cu privire la limbă*, în „Limba Română", II, 1953, Bucureşti, nr. 6, pp. 29-36;

Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XIX-lea,* vol. III, Bucureşti, 1908, p. 175.

„Propăşirea", nr. 2, 16 ian. 1844

„România literară", 1855, p. 25, 186.

Dan Simonescu, *Limba şi stilul operei lui Mihail Kogălniceanu*, în „Limba Română", III, 1954, Bucureşti, nr. 5, pp. 34-43.

THE BEGINNINGS OF INTERPERSONAL COMMUNICATION IN THE PRESCHOOL PERIOD

Maria Dorina PAŞCA
University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş

Abstract: Through their very structure, children assimilate and then disseminate fundamental element of knowledge peculiar to their preschool age. Now is the time to start all aspects of communication, interpersonal socialization giving endorsement for later.
Because the game is the main activity at this age, the word in language development, gives it value while making it, why not addicted to it, teaching him to communicate.

Keywords: ante, interpersonal communication, childcare, education, language.

Privit în ansamblul său , Claparede(1975)după Bonchiş E(2004), „copilul este tatăl omului , el este mic pentru că nu este mare , sau este mic pentru a deveni mare ’’ , definit practic , printr-o paradigmă .

În acest context , Piaget J (1972)- remarcă faptul că „ născându-se cu un bagaj ereditar bogat , copilul are nevoie de parcurgerea unor etape obligatorii de dezvoltare în care se realizează adaptării progresive la mediul fizic şi socio-cultural. Copilăria este perioada de realizare a echilibrului între două mecanisme indisociabile : asimilarea şi acomodarea . Aceasta este caracteristica principală a copilăriei : centrarea echilibrului printr-o serie de exerciţii sau de conduite sui generis , printr-o activitate structurantă continuă , pornind de la o stare de nediferenţiere între subiect şi lumea obiectelor care îl înconjoară .

Astfel , atingem ideea „înmatriculării’’ copilului în stadii ale dezvoltării sale care , expuse de specialişti , se structurează variat , iar în cazul de faţă , ceea ce susţinea Leontiev A,N(1964) răspunde interesului nostru , delimitându-se perioada antepreşcolară (1-3 ani) ca fiind dominată de :

-manipularea obiectelor ;
-apariţia relaţiilor simbolice ;
-formarea conştiinţei ;
-formarea reprezentărilor ;
-mers ;
-vorbirea ce favorizează socializarea ;

în aşa fel încât , se poate portretiza antepreşcolarul ca fiind cel care adună deja primele amintiri pentru propria-i eternitate .

Este momentul în care , Şchiopu U. şi Verza E (1981) amintesc că perioada se caracterizează mai ales printr-o accentuată dezvoltare a comunicării verbale şi folosirea de soluţii noi în diferite situaţii de viaţă . Practic , experienţa de viaţă devine impregnată de învăţarea comunicării verbale .

Dar , până la acest moment antepreşcolarul îşi va însuşi elementele comunicării non-verbale care se referă în general la : limbajul corpului , mimică , gestică , postură , privire ,

tonul şi ritmul vocii . Chiar dacă ne regăsim la această vârstă (1-3 ani) , copilului nu-i vor fi străine niciunul dintre indicii non verbali depistaţi de Stanton N(1995) şi anume :

-expresia feţei - un zâmbet , o încruntare ;
-gesturile - mişcarea mîinilor şi corpului pentru a explica sau accentua mesajul ;
-poziţia corpului - modul în care se află , în picioare sau aşezat ;
-orientarea - dacă stă cu faţa sau cu spatele la interlocutor ;
-proximitatea - distanţa la care stă faţă de interlocutor ;
-contactul vizual - dacă-l priveşte pe interlocutorul sau nu ;
-mişcări ale corpului - pentru a indica aprobarea sau dezaprobarea interlocutorului ;
-aspectul non-verbal al vorbirii - înălţimea şi tăria sunetelor , rapiditatea , calitatea şi tonul vorbirii ;
-tăcerea - poate confirma legătura cu ascultarea ca formă a recepţionării corecte a unui mesaj ;

fapt ce-i vor da girul unei comunicări verbale interpersonale spre finele acestei perioade la parametrii cogniscibilităţii acceptaţi şi caracteristici .

Se remarcă de asemenea că , Fenson (1994, după Berndt Th.1997) trecerea la comunicarea verbală în jurul vârstei de un an , nu suspendă gesturile , ci dimpotrivă , acestea vor deveni acompaniatoare ale cuvântului , începând din al doilea an , copilul va combina gesturile cu vorbirea , iar uneori le va folosi ca substitute ale acesteia .

Apariţia cuvântului , practic , al limbajului , determină o anumită conduită a comunicării , astfel încât ea să fie în corelaţie şi cu dezvoltarea psihică , conturându-se , după Şchiopu U şi Verza E(1981)- două condiţii importante care antrenează comunicarea la această vârstă şi anume :

1.-prima cerinţă a copilului este de a se face înţeles

2.-a doua este legată de faptul că între timp copilul descoperă că toate obiectele , fenomenele , acţiunile , însuşirile , etc, au nume .

Este momentul în care atâtor apelative şi remarci făcute copilului antepreşcolar , să existe , după noi , chintesenţa definirii perioadei ca fiind , după Vincent R (1972) ,,vârsta marilor ucenicii'' care în general se referă la : mers , vorbire , mânuirea obiectelor şi raţionament intuitiv . Totodată copilul , dobândeşte experienţe fundamentale de viaţă , dar şi începe procesul socializării şi integrării în familie , urmând ,,a juca'' nu peste multă vreme ,,jocul regulilor'' ca parte şi a comunicării sale interpersonale la un moment dat şi-ntr-o conjunctură dată , fiind aproape şi lumea ,,de ce-urilor şi psihologia ,,buzunarelor pline''.

Plecând de la factorii dezvoltării personalităţii copilului , putem spune , Munteanu A (2003) că :

-ereditatea constituie premisa ;
-mediul este condiţia ;
-educaţia reprezintă factorul determinant al dezvoltării personalităţii umane desigur , rolul major pe care îl îndeplineşte educaţia , reclamă instituirea unei forme de calitate superioară care să poată controla loteria genetică şi să o fructifice constructiv . De aceea , aşa cum afirma M.Debesse(1970-după Munteanu A -2003)

„fericit este copilul care găseşte astfel , în fiecare etapă a drumului , pe educatorul capabil să-i insufle treptat forţa şi elanul necesare împlinirii destinului său de om''.

Este acum momentul în care copilul (1-3ani) trebuie să-şi aloce deja un rol social prin noul său status , acela de participant la o formă de educaţie în afara familiei , fiind cuprins într-o instituţie scolastică conform vârstei , adică –perioada antepreşcolară – creşa .

Ca identitate , creşa reprezintă acea unitate sanitar-educaţională unde copilul începând de la câteva luni şi până la 3 ani , îşi poate începe activitatea de acumulări şi achiziţii cognitive conform particularităţilor sale de vârstă . Structurată în general pe trei etape / grupe :

-0- 1 an ;
-1 an- 2 ani ;
-2 ani- 3 ani ;

activităţile coordonate şi desfăşurate sub îndrumarea puericulturilor/educatori – puericultori , vor cuprinde „abc-ul'' elementelor cognitive legate de toate procesele şi însuşirilor dezvoltării sale psihice în întreaga lor complexitate .

Pentru că lucrarea de faţă face în primul rând trimitere la secvenţa comunicării interpersonale , prin activităţile cuprinse în acest segment (în general vorbirea) se vor avea în vedere manifestări ca :

-vorbirea directă (dialogul) ;
-povestirea ;
-repovestirea (ţinând cont de expresivitate) ;
-redarea / reproducerea unor poezii / recitarea ,

astfel încât , atât bagajul de cunoştinţe cât şi vocabularul activ la 3 ani , după Şchiopu U. şi Verza E(1981) însumează aproximativ , 1100 de cuvinte , debitul verbal fiind într-o permanentă ascensiune , realitatea confirmând acest lucru .

Legătura intrinsecă ce se poate realiza , între cei doi actori ai procesului educaţional (educator şi antepreşcolar) ce la apariţia unor certe monente care creează cadrul de deschidere spre comunicare , pornind în fapt , de la activitatea de bază la această vârstă şi anume – jocul , Paşca MD (2002) ce vizează comunicarea, cunoaşterea , relaţionarea şi gândirea pozitivă .

Aşadar , jocul devine „ materia primă'' pentru cunoaştere , comunicare şi învăţare ducându-ne din aproape în aproape , spre triada ludică piagentiana unde :

-jocul-exerciţiu ;
-jocul-simbol ;
-jocul-reguli ;

este structurat pe scara evolutivă a inteligenţei , fiecare tip de joc reprezentând o anumită etapă de dezvoltare , cât şi faptul că în toate cele trei componente ludice , predomină asimilarea , aceasta realizându-se prin scheme şi structuri diferite .

Găsindu-se în diferite ipostaze în cadrul jocului , antepreşcolarul va comunica cu cei din jur , chiar dacă la început mesajul poate fi non-verbal , apoi transormându-se în cuvinte , şi acestea la rândul lor , în mici propoziţii prin care copilul poate în mod real să transmită cele dorite , desprinzându-se de ludic , interpersonalitatea justificându-se .

Este momentul în care familia dar şi creşa trebuie să conlucreze , astfel încât, la împlinirea vârstei de 3 ani , antepreşcolarul să fie pregătit pentru grădiniţă atât din punct de vedere fizic cât şi psiho-social , căci se instruieşte pentru momentul în care comunicarea interpersonală prin cuvânt , va fi predominantă , el începând să crească , înţelegând , receptând , comunicând , relaţionând , dar mai ales , raportându-se la grupul de referinţă , primind noul său status educaţional , cel de ,,grădinar'', de care întreaga lume ce-l înconjoară este mândră , apreciindu-i deja , maturitatea socială .

Bibliografie

1.Bonchiş E (2004)-Psihologia copilului , Ed. Universităţii , Oradea

2.Berndt Th (1997)-Child Development Brown şi Benchmark Publisheurs, Boston

3.Leontien A.N(1964)-Probleme ale dezvoltării psihicului ,Ed.Ştiinţifică, Bucureşti

4.Munteanu A(2003)-Psiholgia copilului şi a adolescentului,Ed.Augusta,Timişoara

5.Paşca MD(2002)-Ia-mă de mână ! (ghid practic terapeutic pentru copilul infectat HIV), Ed Ardealul , Tg. Mureş

6.Piaget J(1972)-Psiholgie şi pedagogie , Ed.Didactică şi Pedagogică, Bucureşti

7.Stanton N(1995)-Comunicarea , Ed.Ştiinţă şi Tehnică , Bucureşti

8.Şchiopu U şi Verza E(1981)-Psihologia vârstelor , Ed. Didactică şi Pedagogică , Bucureşti

9.Vicent R(1972)-Cunoaşterea copilului , Ed.Didactică şi Pedagogică ,Bucureşti

ASPECTS OF THE NOVEL

Adrian IANCU
"Lucian Blaga" Univerrsity of Sibiu

Abstract: The main conditions which determine the affirmation of the novel narrative model, namely the existence of the elements of the triad author - hero - reader were emerging at the end of the third decade of the nineteenth century, when the Romanians began to communicate with the world and to communicate among themselves following a process of self-identification, surpassing their strict local and provincial condition realizing that they are Romanians, moreover, Latin. The main problem of the novel's identity is related to the mutual relationship between the act of creation and that of reception.

Keywords: Novel, typology of narrative discourse, character, author, reader.

Problematica cristalizării şi maturizării romanului în literatura română a generat o serie de întrebări pe care critica literară din perioada interbelică s-a simţit datoare să şi le pună. Răspunsurile la obsedanta întrebare *"De ce nu avem roman?"* nu au întârziat să apară[1]. Astfel, George Călinescu, după ce afirmă în articolul *Romanul şi viaţa modernă*, publicat în *"România literară"*, nr.2/1932, că Liviu Rebreanu este autorul care *"a hotărât soarta romanului la noi"*, este de părere că rolul romanului constă în "a stârni contemplaţie în jurul faptului, de a proiecta ziua în eternitate" şi recomandă, prin urmare, romancierilor *"o întoarcere din convenţional în real"*.

La doi ani de la apariţia judecăţilor critice ale lui Călinescu, Eugen Ionescu, într-o încercare de radiografiere a evoluţiei romanului românesc, cu titlul *Moartea de mâine a romanului***,** publicată în *"Credinţa"* nr.73/1934, va face şi el câteva afirmaţii, de data aceasta mult mai curajoase în raport cu opiniile lui Călinescu, dar şi în comparaţie cu ale lui Mihai Ralea şi Camil Petrescu, ultimele două apărute în *"Viaţa literară"* din 1927; curajoase, dacă ne gândim la faptul că ele au fost făcute tocmai din interiorul epocii literare respective, susţinând că *"din punct de vedere tehnic (...) genurile literare vechi au început să decadă, să moară, cum, pe vremuri, a murit epopeea, ca să fie înlocuită de tragedie şi apoi tragedia ca să fie înlocuită de roman"*. Opiniei mai sus amintite i se adaugă, în acelaşi articol, exprimarea ideii de metamorfoză a romanului în forme estetico-literare care să corespundă dinamicii pulsului momentului în care se întrezăreau, de altfel, germenii artelor pluridimensionale: *"Astăzi trăiesc reportajul, fotografia, cinematograful"*. În circularitatea evoluţiei lor, consideră Eugen Ionescu, *"aceste forme ale artei vor dispărea, desigur, când totul se va re-*

[1] Ideea a făcut obiectul câtorva articole şi studii din care amintim pe cele mai importante: Nicolae Iorga, *De ce n-avem roman?*, studiu datat 1 aprilie 1890, reprodus în *Bătălia pentru roman, Antologie* de Aurel Sasu şi Marian Vartic, Editura Atos, Bucureşti, 1997, p.24-29; Mihai Ralea, *De ce nu avem roman?*, în *"Viaţa românească"*, nr.4/1927, p.82-91; Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în *"Viaţa literară"*, nr.54/1927, p.1-2.

linişti în lume şi când vom fi călătorit prea mult. Dar până atunci, mai avem enorm de câştigat".

Iată două puncte de vedere asupra formelor romaneşti din perioada interbelică, mai târziu considerate complementare, dintre care primul întrevede maturizarea romanului prin densitatea substanţei epice şi cristalizarea conştiinţei de sine a personajului literar, iar cel de-al doilea prevesteşte moartea şi metamorfoza acestuia prin coagularea altor forme epice (reportajul); ambele pun în discuţie schemele narative deja cunoscute şi peisajul interior/exterior al personajului literar care, din acel moment, nu mai trebuie să fie aidoma celui din viaţă, ci esenţializarea acestuia până la interesanta experienţă a *personajului-obiect* (exemplu,în literatura română, Oltul din *Cartea Oltului* de Geo Bogza), model exploatat de scriitorii francezi grupaţi sub genericul *"Noul Roman"*[2].

Dovezi ale justeţii observaţiilor exprimate de G. Călinescu şi E. Ionescu sunt romanele: *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu (1922), unde prin personajul Apostol Bologa se cristalizează conştiinţa de sine a personajului literar care, până la acesta, parcursese anevoioasa cale de la fiziologia literară înspre portretul literar marcat de o singură trăsătură dominantă, în consonanţă cu *Caracterele* lui La Bruyère, apoi "*didacticul*" roman *Cartea nunţii* de G. Călinescu (1933) şi, în cele din urmă, unica şi neaşteptata în peisajul prozei româneşti *Cartea Oltului* de Geo Bogza (1945). Aceste trei momente de referinţă din istoria romanului interbelic descriu o traiectorie, una din multele posibile, cu care se interferează sau se întrepătrund alte izbutite opere ale genului. Clasificările acestora ar fi arbitrare şi nu ar face decât să altereze receptarea operei care trebuie să trăiască prin ea însăşi.

Cu toate acestea, critica literară postbelică a fost tentată să găsească constante în această diversitate de manifestări ale romanului. Astfel, Alexandru Protopopescu, (*Romanul psihologic românesc*, 1978) este tentat de sondarea substanţei psihologice a personajului literar, Liviu Petrescu (*Romanul condiţiei umane*, 1979) abordează genul din perspectiva atitudinii oscilante a personajului între inerţie/integrare şi supunere raţională/acceptată, Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe,* vol.I-III, 1980, 1981, 1983) situează evoluţia personajului sub semnul modurilor de construcţie a romanului, denumite cu terminologia clasică a stilurilor doric, ionic şi corintic, iar Mircea Tomuş (*Romanul romanului românesc*, vol.I-II, 1999, 2000) ajunge la o privire analitică şi sintetică asupra construcţiei romanului românesc în dimensiunea mitologică, bazându-se pe *relaţia dintre roman şi personajul său*.

Diferite prin modul de abordare şi prin derularea demersului critic, lucrările mai sus amintite au totuşi cel puţin un punct comun şi anume acela conform căruia discursul narativ se structurează concomitent cu evoluţia personajului literar în afluxul de situaţii posibile, benefice tocmai prin pluralitatea lor, pentru conturarea peisajului interior al personajului literar. Parte implicată în discursul narativ, personajul literar generează lumea romanescă, o

[2] Suntem de părere că Oltul din romanul lui Geo Bogza, *Cartea Oltului* (1945), este, în literatura europeană, unul dintre precursorii personajului-obiect aşa cum l-au definit Michel Butor, Alain Roble-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Jean Ricardou, şi alţi teoreticieni şi scriitori care pot fi reuniţi sub genericul *"Noul Roman"*, direcţie care s-a manifestat mai ales după anii '50, şi conform căreia personajul nu mai este centrul propriu-zis al organizării ficţiunii, iar elaborarea logicii povestirii se face pornind de la teme generatoare, în conformitate cu cele afirmate de Françoise van Rossum-Guyou, *Conclusions et perspectives*, în *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Editura Plon, colecţia *"10/18"*, Paris, 1972, p.402-403.

"*rodeşte*", ca să întrebuinţăm un verb atât de sugestiv, pentru Mihai Şora (*Despre dialogul interior*, 1995), şi rodeşte el însuşi odată cu aceasta, aidoma omului, după al cărui chip şi asemănare este virtualmente zămislit.

Reaşezând reperele de înţelegere ale destinului romanului românesc, după mai bine de jumătate de veac de la apariţia obsedantei întrebări *"De ce nu avem roman?"*, lansată, printre alţii, la momentul respectiv, de Nicolae Iorga, Mihai Ralea, Camil Petrescu şi alţii, Mircea Tomuş (*Romanul romanului românesc*, vol.1, 2, 1999, 2000) analizează cauzele care au întârziat apariţia romanului românesc. Motivaţia principală o constituie *"defecţiunile de sincronizare a culturii române cu cultura europeană"*, lipsa acelui autor specializat, literatul, scriitorul *"din care ar fi fost de dorit şi aşteptat să apară romancierul"* care, la noi, spre deosebire de Occident (Anglia, Franţa), unde autorul era caracterizat printr-un profesionalism total, *"nu era decât un simplu amator, fixat, până la urmă, fiecare, în câte-o situaţie socială şi chiar profesională destul de solidă şi pentru care ispita rămânea fie doar o amintire din tinereţe, fie ocazia pasageră a unui timp de reverie şi creaţie, furat timpului tiranic al altor preocupări"*[3].

Alte cauze ale întârzierii cristalizării romanului românesc, semnalate de Mircea Tomuş în studiul mai sus amintit, sunt abordarea limitată a moravurilor ca teme predilecte în sine, convertirea portretului uman cel mai adesea în fiziologie, caracterul static al personajului, scenele în care prevalează prezentarea obiceiurilor, a ritualurilor, chiar prin repetabilitatea lor nu reuşesc să genereze substanţă epică. Ceea ce, la o primă analiză, par a fi cauze, nu sunt decât *"efecte ale unui anumit stadiu de dezvoltare"*, afirmă Mircea Tomuş[4].

Existenţa romanului ca model narativ cu identitate proprie este condiţionată de relaţia triadică: autor specializat – erou, personaj virtual specific romanului – public specializat[5]. Nu ajunge, însă, ca elementele componente ale triadei să existe, mai este nevoie ca între ele să se stabilească o relaţie de reflexivitate, cu alte cuvinte este posibilă existenţa romanului numai *"atunci când apare eroul în care un autor va dori şi va putea să se descrie, într-un fel, direct sau indirect, mascat, prin contrast etc., iar un cititor să se recunoască sau să se raporteze ca la un termen de contrast"*[6].

---

[3] Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului,* vol.1, Editura Gramar, Bucureşti, 1999, p.24-25.

[4] *Op.,cit.,* p.26: *"(...) am putea accepta că trăsăturile prozei româneşti de dinainte de roman, înainte de a fi cauze, sunt efecte ale unui anumit stadiu de dezvoltare a societăţii / civilizaţiei / culturii româneşti, în acel timp în care personalitatea umană individuală şi linia ei biografică nu ajunseseră la nivel de independenţă şi autodefinire care să poată susţine / justifica o creaţie romanescă!"*

[5] *Op.,cit.,* p.10: *"Ca model narativ cu identitate proprie, romanul e condiţionat de câţiva factori specifici, dintre care trei anume par a se detaşa; deci, pentru ca romanul să fie, este nevoie, în egală măsură şi concomitent, atât de un autor specializat, romancierul, de un public specializat, publicul amator de romane, cât şi de un erou, personaj virtual specific romanului, înconjurat de acel context în care el evoluează, se defineşte şi pe care îl defineşte, ca pe o lume a romanului"*.

[6] *Op.,cit.,* p.11.

Principalele condiţii care determină afirmarea romanului ca model narativ, respectiv existenţa elementelor triadei autor – erou – cititor erau pe cale de apariţie pe la sfârşitul deceniului al treilea al veacului al XIX-lea, moment în care românii încep să comunice cu lumea şi să comunice între ei, urmare a unui proces de autoidentificare, depăşindu-şi condiţia strict locală şi pe cea provincială realizând că sunt români, mai mult chiar, latini.

Principala problemă a identităţii romanului este legată de relaţia biunivocă între actul creaţiei şi actul receptării. Din perspectiva receptării, *"romanul pare a se fi născut din predispoziţia omului de a-şi da seama, de a observa şi înregistra împrejurări exterioare şi interioare ale existenţei sale"* şi, în fine, *"naşterea romanului a fost posibilă atunci când harul de povestitor al omului s-a putut închega într-o povestire unitară şi coerentă (...)"*[7].

Indiferent din ce perspectivă abordăm structura narativă numită roman, elementul coagulant al triadei este eroul, personajul literar, căci în el se regăsesc, în încercările lor de a construi şi de *"a substanţializa"* lumea romanescă, atât scriitorul cât şi cititorul. Lumea romanescă este rezultatul raportului existenţă – scriitor – operă literară, triadă care, dacă abordăm problema din punctul de vedere al teoriei sistemelor, se identifică cu sistemul-obiect (lumea exterioară, realitatea luată ca punct de pornire pentru creaţia literară), sistemul-subiect (scriitorul, cel care realizează modelarea) şi cu sistemul-model ca produs al celor două sisteme mai sus amintite. Scriitorul şi cititorul se află deopotrivă plasaţi în cadrul sistemului-obiect, al lumii exterioare romanului, evident, nu neapărat ca şi compoziţie şi structură, iar zona lor de interferenţă şi regăsire de sine este textul literar (sistemul-model), marcat de configuraţia tributară funcţionalităţii sintactice a elementelor componente într-un tot[8]. În căutările lor, discursul narativ reprezintă suportul, solul fertil pe care evoluează şi rodeşte personajul literar ale cărui elemente componente reunite creionează exterioritatea/interioritatea sa, scopul constituindu-l construirea lumii romaneşti căreia, pentru a-i da un sens, scriitor şi cititor contribuie substanţial la realizarea arhitecturii sale.

În literatura română, ideea literară de personaj pătrunde masiv şi este asimilată intuitiv prin intermediul traducerilor, fiind atât de repede acceptată şi valorificată încât oamenii de litere români, din vremea aceea şi până la Ibrăileanu (*Creaţie şi analiză*, 1926), nici nu au simţit nevoia să o teoretizeze, cu adevărat. Primele traduceri corespund fazei premergătoare apariţiei nuvelei şi romanului românesc. Citǎm câteva exemple fără a emite judecăţi de valoare asupra versiunilor romaneşti şi fără a avea ambiţia de a epuiza lista, dorind să punctăm câteva apariţii, cu gândul la valoarea traducerii ca act de cultură. Astfel apar: în 1821, *Bordeiul indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, tradus de Ioan Asachi, în 1931, *Paul şi Virginia* de Saint-Pierre, în traducerea lui Iancu Buznea, în 1829, *Aneta şi Luben* de Marmontel, în traducerea lui Grigore Pleşoianu, în 1835, *Dracul şchiop* de Le Sage, în traducerea lui Kna.C.Sâmbăteanca, în 1837, *Istoria lui Gil Blas de Santilan* de Le Sage, carte tradusă de Simion Marcovici, iar tot din Le Sage, în 1847, *Bacalaureatul de Salamanca* şi *Memoarurile şi întâmplările lui Don Heruvin de la Ronda*, în traducerea lui Grigore Mihăiescu. În anul 1837 apare *Julia sau Noua Eloise* de Jean-Jacques Rousseau, în traducerea

[7] *Op.,cit.,* vol.2, p.23-24.

[8] Vladimir Brânduş, *Artă şi critică în perspectivă comunicaţională*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p.37-48.

lui Ion Heliade Rădulescu, în 1840, *Don Quishot de la Mancha* de Cervantes, carte tradusă în româneşte de Ion Heliade Rădulescu după transpunerea lui Florian, în 1842, *Suferinţele tânărului Werter* de Goethe, în traducerea lui Gavriil Munteanu[9]. După modelele personajelor lui Cervantes, Rousseau şi Goethe se vor regăsi creionate, în cadrul unui discurs narativ nu îndeajuns de maturizat, personaje cum ar fi acelea ale romanelor de început, de exemplu Manoil, din romanul cu acelaşi nume de Dimitrie Bolintineanu. Eugène Sue, cu *Misterele Parisului*, va incita în spiritul câtorva autori din secolul al XIX-lea dorinţa dezvoltării aceleiaşi teme – Ioan M.Bujoreanu cu *Mistere din Bucureşti*, roman publicat în 1862 şi George Baronzi cu *Misterele Bucureştilor*, proză publicată între anii 1862-1864.

O radiografie a tipologiei romanului românesc interbelic este un obiectiv important cu atât mai mult cu cât cercetarea în acest sens a fost deja onorată de nume de seamă[10] iar rezultatele nu sunt de neglijat. Ne interesează mai mult să abordăm prelungiri ale unor aspecte deja abordate şi nu vom greşi dacă, în abordarea unor asemenea aspecte ale tipologiei discursului narativ în proza românească interbelică, vectorul va fi rezultanta relaţiei dintre discurs narativ şi personaj literar.

Principalele trei direcţii ale tipologiei discursului narativ în proza românească din perspectiva relaţiei acestuia cu personajul literar sunt: *"doricul" ("înfăţişează o vârstă a iluziilor şi a inocenţei genului", "Preponderenţa moralului asupra psihologicului"), "ionicul" ("înfăţişează o vârstă a conştiinţei de sine")* şi *"corinticul" ("înfăţişează o vârstă a ironiei")*[11].

. Proiecţia şi integrarea, mai apoi, a trăirilor în peisajul interior al personajului conturează linii de forţă şi zonele sensibile ale interiorităţii acestuia. În felul acesta, personajul, prin capacitatea multiplă a eului, poate dialoga cu realitatea şi cu sine însuşi, *"viaţa devine substanţă interioară a naraţiunii"*[12].

---

[9] Teodor Vârgolici, *Opera lui Dimitrie Bolintineanu*, Editura Minerva, colecţia *"Introducere în opera…"*, Bucureşti, 1972, p.126-127.

[10] Este vorba aici despre lucrările citate în bibliografie generală, ale căror autori sunt:Al.Protopopescu, Liviu Petrescu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Tomuş.

[11] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol.III, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.254; *"Ionicul înfăţişează o vârstă a conştiinţei de sine. Lumea romanului ionic rămâne plină de sens, dar îşi pierde omogenitatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate şi aristocratice. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de fineţe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominante sunt de ordin personal. Subiectivitate şi fragmentarism. Autenticitate, interioritate, intimitate. Sexualitatea ca frustrare, neputinţă, idealism, defensivă. Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii se separă de el, merg în paralel. Viziunea ionică este relativistă. Simţirea este superioară vieţii şi adesea reflecţiei. Psihologism. Eroul ca subiect. Narator – personaj. Intermediarul. "Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Autoscopie. Formă deschisă, ignorarea scopului. Trucarea construcţiei: asimilarea formei romaneşti cu forma sentimentului. Liric, evoluţie paradoxală, discontinuitate"* .

[12] Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p.26-27 ; *"Integrarea concretului în viaţa interioară a personajului devine lege. Se exprimă astfel nu un refuz al lumii exterioare, nici evaziunea din faţa istoriei, ci capacitatea multiplă a eului de a dialoga cu formele multiple ale realităţii. Însăşi solitudinea personajului scufundat în sine apare ca fapt social. Dacă acceptăm distincţia între tipicul general şi tipicul individual, de ce nu am accepta că ambele categorii pot fi obiective sau subiective? Scriitorul nu poate fi un "obiect printre obiecte". Din model exterior, viaţa devine substanţă interioară a*

Personajul literar cu o interioritate puternic conturată se construieşte *"pe o asociaţie între istoricitatea fundamentală a vieţii şi interioritatea animatoare a faptelor, dând prioritate duratei asupra cronologiei, asociativului asupra raţionalului, multiplului asupra unităţii"*[13]. Astfel, conştiinţa de sine a personajului dobândeşte, mai degrabă, atributul de constituire a realităţii în interioritatea sa decât pe acela de cunoaştere a acestei realităţi, prin atitudinea sa oscilantă între, pe de o parte, inerţie/integrare, şi, pe de alta, prin voinţa de libertate/eliberare.

Substanţa evenimenţială cunoaşte, în roman, o înlănţuire care ţine de domeniul sintaxei textului literar şi o desfăşurare în durată, fapt care generează structura conţinutului , în timp ce substratul faptic dă textului coeziunea internă care duce la împlinirea lui[14].

Discursul narativ implică o configuraţie tributară funcţionalităţii sintactice a unităţilor componente în totalitatea lor. Începând cu unităţile minimale până la imaginea artistică, fiecare element structural asigură funcţionarea unui sistem în care ansamblul este condiţionat de componentele sale, iar acestea, la rândul lor, sunt în permanenţă supuse acţiunii integratoare a sistemului. Configuraţia discursului narativ poate fi redusă, prin schematizare, la un model care rezultă din tehnica combinatorie a unui număr limitat de elemente (unităţi, secvenţe narative) cu funcţiile lor[15].

Teoria polarizării elementelor (unităţilor, secvenţelor narative) în jurul unei axe este repetabilă în romanul tradiţional. Personajele şi discursul narativ constituie elemente polarizate în jurul unui centru tonal care este axa romanului şi care determină structura romanescă a operei. Registrele sunt multiple, autorul/naratorul pune în valoare toate posibilităţile sale pentru a împlini textul literar, dar aceste multiple posibilităţi sunt totdeauna convergente către această axă a romanului care serveşte la împlinirea ideii care stă la baza creaţiei sale. O idee cum este aceea a ascensiunii sociale polarizează în jurul ei intrigă şi personaje şi determină compoziţia, structura romanului în *Ciocoii vechi şi noi,* de exemplu.

Polarizării în jurul unui centru tonal i se opune tehnica discursului narativ structurat în serii de secvenţe, în care fiecare secvenţă narativă are propria personalitate, propriul statut, o oarecare autonomie ca unitate în cadrul sistemului în proza *Ape adânci* de Hortensia Papadat-Bengescu.

În romanul construit pe ideea de polarizare în jurul unui centru, care este şi vectorul discursului narativ, viziunea este auctorială, personajul este dominat de marca excepţiei, a

---

naraţiunii. Propunând de fiecare dată o optică narativă particulară, un punct de vedere al autorului (şi nu al faptelor relatate) naraţiunea se compune într-un complex de consecinţe şi nu de cauze. Sensibilizând puţin lucrurile, am putea spune că în locul romancierului care arăta curiozitate pentru realitate şi încredere în formele ei s-a născut analistul care manifestă admiraţie pentru substanţă şi îngrijorare pentru formă" .

[13] *Op.,cit.,* p.28.

[14] Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc,* vol.I, Editura Gramar, Bucureşti, 1999, p.5-6.

[15] Marin Mincu, *Prefaţă*, în D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în Comedia lui Dante,* Editura Univers, Bucureşti, 1979, p.15.

crizei, a tipicităţii. Din punct de vedere narativ, secvenţele sunt logic îmbinate, iar continuitatea acestora reprezintă o caracteristică.

Modelul romanului construit prin serii de secvenţe are la bază relaţia care se stabileşte între elemente, unităţi, secvenţe şi segmente narative şi efectul produs de înlănţuirea acestora într-un tot care se constituie ca text. Un asemenea discurs narativ poartă amprenta autenticităţii, căci personaje şi destine pot evolua în paralel; personajele au un peisaj interior nuanţat, adesea caleidoscopic, iar aparenta discontinuitate a înlănţuirii secvenţelor dă romanului formă deschisă.

Dacă discursul narativ polarizat în jurul unui centru tonal generează portrete de personaje, discursul de tip serial conturează lumea interioară a personajului prin polifonia planurilor narative datorată îmbinării secvenţelor narative. Dacă, în primul caz, avem de-a face cu personaje a căror exterioritate este creionată printr-o trăsătură de caracter care reprezintă vectorul comportamentului lor, în cel de-al doilea, interioritatea, a cărei peisaj/relief constituie resursa discursului narativ prin pluralitatea de proiecţii venite din interioritate şi direcţionate înspre multiplicitatea aspectelor lumii din afara personajului, devine evidentă prin complementaritatea şi cromatica liniilor de forţă ale conştiinţei de sine.

Problematica tipologiei discursurilor impune o dublă abordare a textului romanului ; mai întâi, romanul, prin întreaga sa arhitectură, se află într-o strânsă legătură cu narativitatea, procedeu şi proces capabil să absoarbă tot ce ţine de lumea dinafara romanului, iar istoria genului poate şi trebuie să fie privită şi sub acest aspect al puterii de devorare a realului, de mistuire în discurs narativ a acestuia şi de coagulare, în modele geometrice proiectate în ficţional, a unei lumi cu toate ale sale[16].

Numai că, prin puterea sa de devorare, mistuire şi coagulare a realului *"dinafara"* lui, romanul înglobează *"o umanitate formată din indivizi asemenea"*, având, însă, propriile lor individualităţi, interiorităţi sau peisaje interioare care pot avea vectori comuni dar şi linii de forţă atât de diferite şi de particularizante[17].

Îngemănarea dintre posibilitatea practic infinită a modalităţilor de structurare a discursului narativ şi aceea de întrepătrundere, uneori, până la identificare, cu discursul narativ, a liniilor de forţă care duc la conturarea conştiinţei de sine a personajului literar fac

[16] Mircea Tomuş, *op.cit.* p.32 ; *"Pe cel dintâi palier se aşează, mai înainte decât orice altceva, raporturile romanului ca model narativ cu dimensiunea cea mai generală a narativităţii, din care în mod firesc face parte, dar pe care o depăşeşte sau o duce mai departe prin impulsii structurante care îi sunt proprii. Există şi funcţionează o atât de bună situare a romanului în plasma atotcuprinzătoare a narativităţii, încât nu credem că am exagera cu nimic dacă am recepta-o şi poate chiar numi-o ca pe o adevărată complacere; romanul pare a fi narativitatea prin excelenţă şi nu este deloc de mirare că a fost adesea confundat cu această plasmă matricială din care nu încetează să se nască şi să se alimenteze. Fruct, mai degrabă, decât pui al narativităţii, pentru că nu şi-a secţionat niciodată cordonul ombilical prin care absoarbe mereu substanţă, romanul rămâne mereu prins din ramul pe care i-a fost dat să înflorească şi apoi să rodească"* .

[17] *Op.,cit.*, p.36 ; *"Poate că marea putere şi marea rezistenţă a romanului vin din condiţia şi din calitatea audienţei lui practic nelimitate; asemeni epopeii şi basmului de odinioară, romanul este instanţa literară şi mai mult decât strict literară, complex artistică şi ideologică, prin care omul se adresează celei mai largi plaje a umanităţii. O umanitate formată din indivizi asemenea, diferiţi doar prin nuanţele deosebite ale sensibilităţii lor particulare […]"* .

din roman, văzut sub multiplele sale aspecte, romanul, un gen literar care iese adesea din tipar, scapă clasificărilor strict metodologice şi aceasta înspre binele lui ca formă estetică perpetuu supusă înnoirii. Căci atâta timp cât vor exista conştiinţe în lumea din afara romanului, discursul narativ şi personajul literar îşi vor trage seva lor din acestea. Lumea dinăuntrul romanului trăieşte din fapte, din exterioritatea acestuia, iar lumea din afara romanului este în relaţie cu fapte şi evenimente din lumea din interiorul romanului. Complementaritatea este exclusă, singura formă de existenţă a celor două lumi este cea aflată sub imperativul disjuncţiei: *şi lume reală – şi lume ficţională*, ca formă de manifestare a simultaneităţii derulării existenţei în fiinţă.

Neliniştea teoreticienilor romanului românesc privitoare la evoluţia genului literar nu a fost motivată, în direcţia dezagregării genului, o spunem astăzi, la câteva decenii de la radiografia romanului românesc făcută de Eugen Ionescu (*Moartea de mâine a romanului,* în "Credinţa", nr.73/1934). În schimb, este adevărat că diversitatea şi diversificarea, în cadrul genului, fac dificilă trasarea unor direcţii ferme şi a unor catalogări definitive.

Aventura discursului narativ, în numeroasele şi ineditele lui ipostaze, s-a străduit, pe cât a fost cu putinţă, să atenueze, pe parcursul imprevizibilului său itinerar, conflictul dintre fragmentar şi reuniune. Textul literar în proză poate fi înţeles ca un ansamblu de dimensiuni, iar condiţia existenţei sistemice a totalităţii e legată de *"împăcarea"* discursului naratorului cu discursul indirect liber şi cu discursul direct. Reconcilierea aduce după sine sedimentarea într-un tot, indiferent dacă acesta se cheamă povestire, nuvelă sau roman

Discursul de tip dialogic este mai întotdeauna gata să devină un traseu sinuos şi aceasta datorită faptului că elementele referenţiale la care se raportează destinatarul textului narativ sunt plasate, uneori, în mod voit, pentru a crea efectul de debraiere a discursurilor, în structura textului, tocmai acolo unde ne-am fi aşteptat mai puţin. Textul dobândeşte forma unui dialog ca modalitate de contragere, de comprimare la maximum a discursului narativ. Regulile jocului pe care le implică reducerea discursului narativ la un discurs de bază, condensat şi tocmai de aceea tensionat, gata să *"explodeze"*, în orice moment, sunt îndepărtarea voită de la principiile obiectivităţii şi preciziei prin plasarea în text a elementelor de ambreiere a secvenţelor de tipul întrebare – răspuns. Discursul argumentativ care se întrezăreşte are la origine dubla natură a dialogului, dimensiunea literală şi cea referenţială.

Dacă discursul narativ nu mai găseşte referent în lumea exterioară personajului, comunicarea nu este însă ratată, căci acel *"pivot"* comunicaţional poate să capete formele şi valenţele interiorităţii. Numai că, dincolo de aceasta, pentru a exista ca discurs narativ, îmbogăţit prin cufundarea în acele *"ape adânci"* (Hortensia Papadat-Bengescu) ale peisajului interior, el trebuie să se adreseze celuilalt, căci numai astfel, prin relația exterioritate – interioritate, se maturizează discursul romanesc. O situație trebuie ocolită: *"drama pierderii de sine"* (Mihai Şora) în acea dorinţă de căutare a adevărului despre sine al personajului, prin valențele a ceea ce ne-am obişnuit să numim *logos architecton*[18].

[18] Mihai Şora, *Despre dialogul interior*, Traducere de Mona Antohi şi Sorin Antohi, Postfaţă de Virgil Nemoianu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p.96.

Bibliografie

Bătălia pentru roman, Antologie de Aurel Sasu şi Marian Vartic, Editura Atos, Bucureşti, 1997 ;

*

Brânduş, Vladimir, *Artă şi critică în perspectivă comunicaţională*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978 **;**

Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983 ;

Manolescu, Nicolae **,** *Arca lui Noe*, vol.I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1980-1983 ;

Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978 ;

Tomuş, Mircea **,** *Romanul romanului românesc,* vol.I-II, Editura Gramar, Bucureşti, 1999-2000 .

THE ROMANIAN SPIRIT AND IDENTITY COMPLEXES IN THE XIXTH CENTURY

Ana-Elena COSTANDACHE
"Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract : In the XIXth century the Romanian cultural tradition admitted the idea of consciousness that the Romanians belong to a space of culture and civilization. The national identity was going through a transition period for the entire definitional period that is known in the literature of the time which recorders the movements of thought, attitudes and cultural practices. Our approach tries to reconstruct the Romanian identity mind, the socio-cultural climate of the time and the staging of events that contributed to its formation.

Keywords: identity, culture, nation, literature, identity complex, civilization.

Bogat în evenimente politice, sociale, dar şi culturale, secolul al XIX-lea a marcat o etapă în evoluţia spiritualităţii româneşti. Problema identităţii şi apartenenţei românilor s-a modificat şi a evoluat iar societatea (în general) cu „ascuţitele şi prevăzătoarele sale căutături"[1] precum şi formele complexe ale culturii naţionale (elaborate şi difuzate de către elita intelectuală) au contribuit la formarea conştiinţei naţionale ca expresie superioară de manifestare a spiritului identitar.

În condiţiile specifice istoriei româneşti şi în amalgamul de influenţe, sentimentul identităţii era aproape sinonim cu conştiinţa populară a apartenenţei la spaţiul de formare a poporului român. Acest fenomen a fost urmărit şi prezentat în literatura de specialitate în contextul apariţiei, dar mai ales al evoluţiei sale în spaţiul provinciilor româneşti unde, până târziu, evenimentele istorice au evoluat lăsând urme şi în configuraţia spirituală a oamenilor.

Încă de timpuriu, conştiinţa identităţii a interesat, în mod direct, legăturile multiple dintre ţinuturile româneşti, fapt care a contribuit la formarea conştiinţei istorice. Conform surselor istorice, cu precădere ale cronicarilor, conştiinţa identităţii româneşti a fost mai puternică în Transilvania faţă de celelalte provincii româneşti. De altfel, împrejurările istorice în care au fost organizate şi şi-au câştigat independenţa politică formaţiunile teritoriale româneşti din zona extracarpatică (Moldova şi Ţara Românească), precum şi legăturile cu Transilvania, toate acestea au întărit sentimentul apartenenţei românilor la aceeaşi „rădăcină" identitară. De asemenea, limba comună şi mai ales credinţa în ideea unui stat unitar au consolidat conştiinţa identităţii la care s-au adăugat şi motivaţiile istorice necesare.

Afirmarea naţională în spaţiul românesc s-a manifestat în sensul recunoaşterii existenţei naţiunii române ca parte componentă a structurii sociale moderne, dar mai ales în

[1] ****Din presa literară românească a secolului al XIX-lea*, Prefaţă de Romul Munteanu. Antologie, note şi glosar de Aurel Petrescu. Text stabilit de Geta Rădulescu-Dulgheru şi Aurel Petrescu, Ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti, 1970, p. 89.

ideea recunoaşterii Statului Român ca stat unitar. De altfel, dreptul poporului român era acela de a conserva şi apăra naţionalitatea românească, fiind un drept de necontestat.

Conştiinţa naţională s-a manifestat în spiritul identităţii şi s-a definitivat sub impactul evenimentelor legate de Revoluţia de la 1848. De asemenea, Unirea din 1859 precum şi toate reformele înnoitoare au dus la constituirea statului naţional. În acest context, evenimentele istorice au marcat, fără îndoială, sentimentul identităţii naţionale, sentiment prezent în conştiinţele timpului.

Începutul secolului al XIX-lea aducea, în plan politic, o revoluţie[2] – cea din 1821 – care a stat la baza unei înnoiri generale, naţionale. Statul a devenit cu adevărat românesc, însă ceea ce a stat la baza conştiinţei românilor a fost o altă revoluţie, cea de la 1848, care a reprezentat un punct cheie în istoria spiritului identitar. Efervescenţa evenimentelor politice şi „febra" revoluţionară care a cuprins Ţările Române în anul 1848 sunt elemente care au condus la ideea existenţei unei stări de spirit. În consecinţă, sporirea sentimentului identitar naţional manifestat în prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost marcată de dorinţa românilor de a ieşi din captivitatea socială şi politică a vremii. Cultura, manifestată prin ştiinţa cărţii, prin respectul pentru valorile naţionale precum şi prin orientarea spre lumea apuseană au contribuit la conştientizarea forţei reprezentată de lumea intelectuală ca promotor al originalităţii naţiunii române moderne.

Spiritul identitar la români a fost resimţit atât în plan politic şi social, cât şi în plan literar. Scriitorii români şi-au făcut cunoscute doleanţele implicându-se activ în viaţa politică dar mai ales scriind despre evenimentele politice ale epocii, „trădând" astfel un oarecare „complex" al identităţii. Adrian Marino observa că apariţia complexelor identitare este strâns legată de antagonismul clasic-modern: „Clasicul cultivă şi se regăseşte integral în viziunea intemporală şi eleată a istoriei. Nu este nimic nou sub soare. « Toate-s vechi şi nouă toate. » În literatură apar mereu aceleaşi situaţii, tipuri, conflicte. Clasic înseamnă canonic, normă, model. [...] În timp ce conştiinţa clasică este dublată de un evident complex de superioritate, spiritul modern a pierdut adesea partida datorită complexului contrar, de inferioritate, pe care clasicii vin să-l întreţină în toate imprejurările. Lucrează, în acelaşi timp, în defavoarea « modernilor » şi un anumit complex de cultură."[3]

În Prefaţa la *Carnete europene*, A. Marino îşi asumă ceea ce numeşte „complexul Dinicu Golescu", complex definit prin „conştiinţa unei deosebiri de standard economic şi cultural" faţă de Occident, prin „permanenta comparaţie critică" şi prin „impuls reformator" şi pe care îl consideră „infuz în întreaga conştiinţă culturală română modernă."[4] Justificarea lui Marino se regăseşte chiar în cuvintele lui Golescu, care îşi mărturiseşte complexele de inferioritate: „Înfrânat de cunoştinţa micşorării mele în ştiinţe şi ascultării întru învăţături, nu aş fi îndrăznit niciodată să apuc condeiul. Dar cum puteam, ochi avînd, să nu văz; văzînd, să

[2] Pompiliu Eliade, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 308.

[3] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, pp. 14-15.

[4] Adrian Marino, *Caiete europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 5.

nu iau aminte; luînd aminte, să nu aseamăn; asemănînd, să nu judec binele şi să nu poftesc a-l face arătat compatrioţilor mei?" [5]

În secolul al XIX-lea, dar mai ales în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă, complexele identitare s-au reformulat mergând pe alte repere. Mircea Martin observa că „metamorfoza lor până în perioada interbelică a fost una de continuă rafinare. [...] Construcţii teoretice cu largi implicaţii sociale şi politice, dincolo de cele strict literare, au la origine impulsul fie de a masca ori respinge asemenea « complexe », fie de a le adânci în vederea unei depăşiri viitoare. « Formele fără fond » ale lui Maiorescu, evoluţionismul organic şi paseist al lui Iorga, « spiritul critic » al lui Ibrăileanu, sincronismul lovinescian nu sunt decât variantele mai reprezentative."[6]

Mergând pe aceeaşi idee, dar fără a aminti de ideea de „complex" E. Lovinescu făcea referiri la diferenţele de nivel dintre civilizaţia română şi civilizaţia apuseană, la „sentimentul de inferioritate" şi la „dorinţa de bruscă egalizare şi de câştigare a timpului pierdut"[7] iar Mircea Martin utiliza denumirea de „complex al întârzierii" şi al „discontinuităţii".[8]

Potrivit oamenilor de litere, cultura reprezenta forţa tuturor românilor, forţa capabilă să transforme identitatea românească în sensul ei modern. Astfel, identitatea naţională era definită prin conştiinţa istorică, prin participarea activă la evenimentele vremii, dar mai ales prin ceea ce se scria. Modalitatea de expunere a lui G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura română* are în vedere, permanent, complexul de relaţii dintre cultura română şi diverse culturi europene. Ideea de bază pe care autorul o expune are în vedere faptul că nu a existat niciun popor care să nu fi împrumutat de la alte popoare câte ceva. Astfel, influenţele reprezintă un factor comun, iar influenţele culturilor apusene s-au simţit în toate aspectele vieţii românilor: în limbă, în literatură, în organizarea politico-socială, mergând până la ideea că „pînă la 1840, românii n-au creat aproape nimic, împrumutând aproape totul."

La începutul secolului al XIX-lea provinciile româneşti aveau un statut politic diferit: Transilvania se afla sub dominaţie Austro-Ungară, în timp ce Moldova şi Muntenia formau un tot unitar, fiind totuşi tributare popoarelor străine. Spiritul identitar era înţeles în mod diferit iar în acest sens A. Russo explica în *Cugetările* sale: „Societatea în Principate, ca toate societăţile vechi, este întemeiată pe nepotriviri, pe interesuri ce se prigonesc şi pe ierarhii; ardelenii, toleraţi numai pe pământul ce-l ocupau până la 1848, şi privind cu duioşie de peste munţi la Ţări, adică la Moldova şi Valahia, alcătuiau numai o familie, şi o familie patriarhală. Noi, moldovenii, treptaţi de întâmplările istoriei, mazili, neamuri, bresle, gloate, boieri şi feciori de boieri, viţe prăpădite în întunerecul descălecării, nu putem forma o familie patriarhală ca acea ardeleană de la 1848. Pribegii dar, înfăţişătorii luptei în Principate, ai egalităţii drepturilor, iar nu a oamenilor, urmară cu ochii plini de mirare uimitoare frăţia aceasta, şi mai că, într-un minut de înfocare, ar fi dorit să nu se fi născut feciori de boieri."[9]

---

[5] Dinicu Golescu, *Călătorii (Însemnare a călatoriei mele)*, Editura Tipografiile Române Unite, 1934, Bucureşti, p. 2.
[6] Mircea Martin, *G. Călinescu şi „complexele literaturii române"*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981, p. 25.
[7] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Ancora, Bucureşti, 1925, p. 98.
[8] M. Martin, op. cit., p. 41.
[9] Alecu Russo, *Cugetări*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 44.

Mergând pe aceeaşi idee, George Sion nota în *Suvenire*: „Noi, moldovenii, crescuţi, mai mult sau mai puţin cu idei şi cu deprinderi aristocratice în ţara noastră, nu aveam o adevărată idee de naţiunea şi poporul român; afectam popularitatea ca pe o idee a secolului, ca o fantezie, ca o idee abstractă căpătată din cărţile străine. Cu toate că totdeauna am fost în relaţiuni cu poporul nostru, dar poporul a fost (pe atunci ca şi astăzi) departe de noi, abrutizat de împilare, într-o condiţiune pururea ticăloasă şi inferioară, necultivat, neînvăţat, fără conştiinţa drepturilor şi demnităţii sale. Poporul nostru (din Moldova) îl consideram compus cu totul din alte elemente; el în noi vedea totdeauna nişte fiinţe superioare, nişte oameni predestinaţi a fi stăpânii sau tiranii săi. Iar noi, oricât de umani, oricât de filozofi, oricât de patrioţi, oricât de naţionalişti sau liberali eram, nu puteam vedea în acel popor decât nişte fiinţe ce ne insuflau milă şi de care nu ne puteam apropia, cu toată bunăvoinţa ce am fi avut.”[10] Astfel, în condiţiile în care legăturile dintre cele trei provincii româneşti erau dependente de alte ţări străine, închegarea solidarităţilor dintre români s-au manifestat atât pe scena politică, cât mai ales în lumea scrierilor şi a ideilor. Receptarea corectă a mesajelor transmise de către scriitori a fost bazată pe caracterul unitar al poporului român, rămas legat datorită elementelor comune: limbă, tradiţii, obiceiuri, credinţă, deşi presiunile venite din afara graniţelor se resimţeau acut. Operele scriitorilor de la 1848 au vizat, în principal, trăsăturile identitare ale românilor (latinitatea, vechimea şi continuitatea în spaţiul teritorial românesc), trăsături invocate frecvent în scrierile cu tematică istorică şi politică.

În articolele sale cu caracter politic, Cezar Bolliac explica faptul că „sîntem o naţie căzută, zdruncinată, uitată de lume în durerea şi nenorocirea noastră şi avem să ne batem pentru a da simptome de viaţă [...] tiranii se bucură şi vor să prelungească această neînţelegere între noi”[11]. Bolliac îndemna astfel la Unirea Principatelor chemându-i pe toţi românii la înfrăţire: „Veniţi să punem braţul cu toţii, toate naţiile apăsate şi strivite [...] să împărţim frăţeşte rodul luptelor noastre, dînd fiecăruia partea sa...”[12] De asemenea, C. Bolliac punea şi problema „mozaicului social” sau al „societăţii bălţate”, întrucât Principatele Române reprezentau punctul de intersectare a lumii occidentale cu lumea orientală: „Ţara Românească a fost totdeauna o ţară ce a diferit de toate celelalte ţări din lume. [...] Expresia astui tărîm atît de variat şi a climei sale atît de schimbătoare este chiar caracterul naţional al romînului, pe care nu-l poţi semui cu al nici unei alte naţii. Romînul cîntă văietîndu-se şi se vaietă cîntînd; trece dintr-o pasiune în alta, dintr-o dorinţă în alta, dintr-o afecţiune în alta, din iubire în ură şi din ură în iubire, fără să ştie cum. Tărâmul, clima locală, caracterul naţional al romînului sunt atît de capricioase, atît de schimbătoare, încît Romînia, abstractă, s-ar putea compara cu o femeie cochetă fără răutate, care aci iubeşte mult, aci urăşte mult... Destinul ei, de când ţine minte istoria, a fost să fie între barbarie şi civilizaţie. Mai civilizată decît Occidentul şi mila barbară decît Orientul în depărtata vechime [...]. Ea păstrează de mai bine de două mii de ani caracterul blînd, loial şi ospitalier al patriarhiilor ei...” [13]

[10] George Sion, *Suvenire contimpurane*, vol II, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 85.
[11] Cezar Bolliac, *Pagini alese*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, p. 236.
[12] Ibidem, p. 237.
[13] Ibidem, p. 238.

Ideea de naţionalitate a fost susţinută de C. Bolliac din perspectiva de colaborator al publicaţiei *Buciumul*; împreună cu D. Bolintineanu, C. Bolliac pleda pentru „revoluţia cea mare a naţionalităţii, industria naţională şi comerţul naţional."[14]

O opinie contrară a avut-o Gheorghe Asachi, cel care observa faptul că sentimentul naţionalităţii era atât de modest, încât nu gândea nimeni că ar fi cu putinţă o instituţie publică de un grad mai înalt şi mai folositoare pentru ţară.[15]

Preocupat de caracterul naţional şi de ideea de naţionalitate a fost şi George Bariţiu, susţinător al traducerilor şi al modelelor preluate din literaturile străine, pentru care o naţie începătoare nu ar fi avut motiv de ruşine dacă scriitorii ei, aflaţi la început de drum, ar fi fost, în mare parte, doar traducători modeşti.[16]

În *Scrierile* sale despre naţiunea română şi despre conştientizarea spiritului identitar românesc, N. Bălcescu mergea pe ideea valorificării istoriei ca fiind „cea dintîi carte a unei naţii. Într-însa ea îşi vede trecutul, prezentul şi viitorul. O naţie fără istorie este un popor încă barbar, şi vai de acel popor care şi-a pierdut religia suvenirilor. Într-o asemenea stare ne aflăm noi romînii din cîtetrele provinţii ale Daciei. Căci deşi mulţi, atît străini cît şi pămînteni, s-au ocupat cu scrierea istoriei noastre, noi însă putem zice în conştiinţă că pînă acum n-avem de loc istorie. [...] Romînii au trebuinţă astăzi să se întemeieze în patriotism şi în curaj şi să cîştige statornicie în caracter. Aceste rezultate credem că s-ar dobîndi cînd ei ar avea o bună istorie naţională şi cînd aceasta ar fi îndestul răspîndită. Privind la acel şir de veacuri în care părinţii noştri au trăit, şi la chipul cu care ei s-au purtat în viaţa lor soţială, noi am căuta să dobîndim virtuţile lor şi să ne ferim de greşelile în care au picat. [...] Aceasta ne va aduce să credem că o naţie care în mijlocul atîtor nevoi şi-a păstrat naţionalitatea ei în curgere de 18 veacuri nu mai poate peri. Acestă convicţie, apoi, ne va face să avem mai multă încredere în viitor şi să lucrăm cu mai multă inimă la o reformă politică şi soţială, care să ne facă vrednici de ne lua rangul ce ni se cuvine în marea familie a naţiilor europene." [17]

Păstrând aceeaşi idee, Bălcescu nota: „Naționalitatea este sufletul unui popor doar dacă el este învestit cu dreptul neprescriptibil de-a trăi liber; unitatea națională este chezăşuirea libertății lui, este trupul lui, trebuincios ca sufletul să nu piară şi să amorţească ci, din contră, să poată creşte şi a se dezvolta.

Unitatea naţională fu visarea iubită a voievozilor noştri cei viteji, a tuturor bărbaţilor noştri cei mari, care întrupară în sine individualitatea şi cugetarea poporului, spre a o manifesta lumii. Pentru dânsa ei trăiră, munciră, suferiră şi muriră."[18]

Problema naţională a fost abordată de N. Bălcescu şi în *Question économique des Principautés Danubiennes*, lucrare în care autorul pleda pentru crearea unei naţiuni noi de fraţi, de cetăţeni liberi.[19]

---

[14] *** *Presa literară românească (Articole program de ziare şi reviste) 1789-1948, Studii şi documente*, vol. I, Ediţie în două volume, note, bibliografie, indici de I. Hangiu. Cu o introducere de D. Micu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 201.

[15] Ibidem, p. 5.

[16] Ibidem, p. 14.

[17] N. Bălcescu, *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 71.

[18] N. Bălcescu, *Mersul revoluţiei în istoria românilor*, în *România viitoare*, Paris, an I (noiembrie 1850), pp. 7-16 apud *Gândirea românească în epoca paşoptistă*, vol. I, antologie, studiu şi bibliografie de P. Cornea, text stabilit, note şi medalioane biografice de M. Zamfir, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 315.

În primul număr al *Curierului Românesc* din 8 aprilie 1829 semnat de Ion Heliade-Rădulescu, autorul punea problema lipsei identităţii românilor ca popor: „Dacă din toate neamurile cele ce se străduiesc a se cultivi s-au făcut fundaţii, pentru ce să nu se afle şi naţia românească, care să alcătuiește din 7 milioane de suflete?...cumpăniţi şi cu judecare sănătoasă urmările care izvorăsc din aşa fapte bune şi vă sloboziţi inima a da ajutor pentru folosul naţiei."[20]

De asemenea, într-o scrisoare pe care I. Heliade-Rădulescu i-a adresat-o lui C. Negruzzi, autorul-expeditor punea accentul pe diferenţele de clasă existente în societatea românească a secolului al XIX-lea[21] şi tot I. Heliade-Rădulescu aprecia, de data aceasta în *Curier de Ambe Sexe*, că scopul scrierilor apărute în publicaţia de la Bucureşti era „ca să ştie românul ce, cine este, ce a fost şi ce ar fi."[22]

D. Bolintineanu, un fervent susţinător al românilor ca naţiune, nota în *Cartea poporului romîn* că românii sunt o naţiune, iar naţiunea este reprezentată de poporul şi de toate clasele care o compun şi care trăiesc sub aceleaşi legi, cu aceeaşi limbă, cu aceleaşi datine, pe tărâmul ce le este hotărât, destinat. Fiecare naţiune are un caracter al ei, iar cel mai preţios drept al său este dreptul de a se guverna după propria voinţă şi de a respinge, prin putere, orice agresiune nedreaptă venită din afara graniţelor sale.[23]

Tot D. Bolintineanu aprecia, într-una din publicaţiile vremii, *Dîmboviţa*, că naţiunea română atrăgea atenţia popoarelor străine prin calităţile sale: „Sîntem o naţie ce prin virtuţile ei au făcut să se mire Europa."[24]

Istoria românească şi spiritul identitar au ocupat un loc aparte în scrierile lui Mihail Kogălniceanu (*Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*), iar în cuvântul introductiv la *Cursul de istoria naţională* autorul punea accentul pe importanţa istoriei în viaţa poporului român, aceasta fiind adevărata „povestire" a întâmplărilor neamului românesc, rezultat al vârstelor şi al experienţei. Deşi autorul recunoaşte că o istorie completă şi sistematică nu există despre români, întrucât nici şirul domnitorilor nu este încă clasificat şi statornicit, totuşi istoria este cea care are nepreţuitul dar de a judeca cu nepărtinire faptele contemporanilor, iar prin intermediul ei fiecare dintre românii de pretutindeni se poate cunoaşte cu adevărat. Fiecare cetăţean are dreptul şi poate şti care sunt şi cum se păzesc drepturile naţionale şi tot istoria naţională arată şi explică întîmplările şi faptele petrecute de-a lungul timpului. Autorul recunoaşte că istoria patriei este necesară pentru ocrotirea drepturilor împotriva naţiunilor străine, dar „neavînd istorie, fieştecare popor duşman ne-ar putea zice cuvintele d-lui Aaron: începutul ce ai este necunoscut, numele ce porţi nu este al tău, nici pământul pe care lăcuieşti.; soarta ta a fost ca să fii tot timpul după cum eşti. [...] Patria noastră, prin o soartă vrednică de toată jalea, a fost menită din cea mai bătrână vechime să fie teatrul năvălirilor şi a războaielor străini."[25]

---

[19] N. Bălcescu, *Question économique des Principautés Danubiennes*, apud I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p. 46.

[20] ****Presa literară românească, Studii şi documente (1789-1901)*, vol. I, ed. cit., p. 17.

[21] Ibidem, p. 41.

[22] Ibidem, p. 57.

[23] D. Bolintineanu, *Opere alese II*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, p. 501.

[24] ****Presa literară românească, Studii şi documente (1789-1901)*, vol. I, ed. cit., p. 175.

[25] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956, p. 205.

Tot M. Kogălniceanu aprecia efortul românilor pentru apărarea şi întărirea naţionalităţii române atât în ţară cât şi peste hotare, notând că românii au dobândit mult pe tărâmul culturii naţionale, însă „n-au ajuns acolo unde trebuie să ţinteze orice naţiune... Noi, românii din regatul românesc, un minut n-am fost, un minut nu sîntem, fără a împărtăşi durerile voastre, fără a simpatiza cu sforţările voastre pentru asigurarea naţionalităţii române, acolo unde Dumnezeu şi divul Traian au împlîntat-o, căci ştim că atunci cînd naţionalitatea română ar fi stinsă peste Carpaţi, nici noi, românii de dincoace de Carpaţi, nu vom avea propria existenţă naţională asigurată."[26]

De asemenea, M. Kogălniceanu mergea pe ideea regăsirii istoriei naţionale în tradiţii şi obiceiuri, afirmând că „istoria noastră este în tradiţiile poporului, în movilile nenumărate ce împestriţează întinsele noastre cîmpii, în mănăstirile ce cuvioşii şi vitejii noştri domni au zidit în aducerea aminte a biruinţelor cîştigate, în hrisoave şi în urice, şi în sfîrşit şi în cronicile Grecenilor, Popeştilor, Urecheştilor, Costineştilor..."[27]

Cu ocazia centenarului publicaţiei *Gazeta Transilvaniei*, într-un articol despre naţionalitate, Voicu Niţescu aprecia că naţionalitatea românească şi libertatea trebuie să meargă împreună, întrucât „naţionalitatea reprezintă libertatea noastră cea din urmă şi limanul mîntuirii noastre viitoare"[28], în timp ce George Bariţiu considera că naţionalitatea şi limba reprezintă averea adevărată şi proprietatea sfîntă a naţiei române, naţie norocoasă întrucât are înaintea ochilor pildele altor naţii care vorbesc limba de origine romană, iar concentrarea mai multor dialecte este bine croită şi începută.

În concluzie, conştientizarea spiritului identitar de către scriitorii români a reprezentat un punct forte pentru întreaga naţiune română; reacţiile maselor populare împotriva dominaţiilor străine dar şi în scopul săvârşirii Unirii din 1859 au fost impulsionate de spiritul patriotic promovat prin intermediul scrierilor. Complexul identitar a existat şi s-a manifestat la scriitorii români prin scris, aceştia asumându-şi toate consecinţele care puteau să decurgă din modalităţile lor de exprimare.

Bibliografie

BĂLCESCU, N., *Scrieri alese*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1961

BOLINTINEANU, D., *Opere alese II*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961

BOLLIAC, Cezar, *Pagini alese*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959

ELIADE, Pompiliu, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, Bucureşti, 1982

GOLESCU, Dinicu, *Călătorii (Însemnare a călatoriei mele)*, Editura Tipografiile Române Unite, Bucureşti, 1934

KOGĂLNICEANU, M., *Scrieri alese*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956

[26] ******Presa literară românească, Studii şi documente (1789-1901)*, vol. I, ed. cit., p. 70.

[27] Ibidem, p. 93.

[28] Ibidem, p. 73.

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Ancora, Bucureşti, 1925

MARINO, Adrian, *Caiete europene*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976

MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969

MARTIN, Mircea, *G. Călinescu şi „complexele literaturii române”*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981

NEGOIȚESCU, I. *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1991

RUSSO, Alecu, *Cugetări*, Editura Minerva, București, 1977

SION, George, *Suvenire contimpurane*, vol II, Editura Minerva, București, 1973

****Din presa literară românească a secolului al XIX-lea*, Prefaţă de Romul Munteanu. Antologie, note şi glosar de Aurel Petrescu. Text stabilit de Geta Rădulescu-Dulgheru şi Aurel Petrescu, Ediţia a II-a, Editura Albatros, Bucureşti, 1970

****Gândirea românească în epoca paşoptistă*, vol. I, antologie, studiu şi bibliografie de P. Cornea, text stabilit, note şi medalioane biografice de M. Zamfir, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969

*** *Presa literară românească (Articole program de ziare şi reviste) 1789-1948, Studii şi documente*, vol. I, Ediţie în două volume, note, bibliografie, indici de I. Hangiu. Cu o introducere de D. Micu, Editura pentru Literatură, București, 1968

L'AVENTURE EST DANS LA COUPE *: LES MERVEILLEUSES AVENTURES DU TAILLEUR FOKINE* DE VSEVOLOD IVANOV

Aurora BAGIAG
"Iulian Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : Inspired by the cultural and ideological environment of post-revolutionary Russia, The Wonderful Adventures of Tailor Fokin (personal translation) subtly belongs to the new adventure novel described in the first three decades of the 20th century by theorists such as Jacques Rivière, Jacques Copeau, Edmond Jaloux and others. The trivial adventure of little Fokin, who decided to abandon his Pavlodar tailor shop full of military tunics and wonder around Europe in search of civil fashion alongside peace and justice is basically depicted as a parody. Therefore, in a universe dominated by confusion, uniformity and indoctrination, fashion metaphors overlap the political life of the time. Fokin's story revolves around "homo sovieticus", an ideal pretext for adventure to unfold from different angles: the traditional perspective of adventure fiction featuring a courageous and dynamic character involved in a series of escapades, experiences, accidents and dangers, but also the modern perspective of an inner, psychological and especially esthetic adventure. The aesthetics of the adventure novel is based on a story and especially on how the story progresses through novelty, surprise, hazard, and the unknown. The hero is rather an antihero while the action tends to take place in the author's office rather than out there in the world.

Keywords: homo sovieticus, adventure novel, parody, split identity, imbalance

Le paradigme du héros moderne défini par son plaisir « d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive »[1], par sa disponibilité au fortuit, à l'imprévu, à ce qui « advient », tel qu'il apparaît chez Jacques Rivière dans un essai de 1913 qui redéfinit la poétique du roman d'aventure (au singulier !), se retrouve ponctuellement dans la littérature européenne des années 1920. Le trajet essentiellement parodique d'un être en déséquilibre, animé par la volonté de sauver le monde et parti à la recherche de son illusion, ressurgit dans le récit du prosateur russe Vsévolod Ivanov, intitulé *Чудесные похождения портного Фокин*[2] [Les Merveilleuses Aventures du tailleur Fokine] et publié en 1924. Ancré dans le climat culturel et idéologique de la Russie postrévolutionnaire, le roman propose, dans l'esprit de la littérature humoristique russe, le paradigme prolétarien d'un petit tailleur qui se lance dans une âpre campagne contre l'« *homo sovieticus* ». Las de coudre des tuniques militaires, Ivan Pétrovitch Fokine abandonne sa Sibérie natale et commence son tour d'Europe afin de renouer avec la mode vestimentaire civile et de transmettre le message socialiste des Soviets.

[1] Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000. p. 27.

[2] Vsévolod Ivanov, *Чудесные похождения портного Фокин* [1924] *in Обыкновенные повести*, Ленинград, Издательство Писатель в Ленинграде, 1933, p. 163-222/ *Les Merveilleuses aventures du tailleur Fokine*, traduit du russe par Jacques Imbert, Editions des Syrtes, 2004. Toutes les références seront empruntées à cette édition et seront indiquées dans le texte entre parenthèses.

Le récit se situe ainsi au croisement des deux filons majeurs de l'œuvre d'Ivanov : d'une part, il prolonge la veine politique de ses premiers romans, inspirés par la révolution russe et la guerre civile, dont *Партизаны* [Les Partisans] et *Бронепоэзд но 14-69* [Le Train blindé n° 14-69], de l'autre, il anticipe la série autobiographique qui retrace le parcours d'un artiste, tour à tour clown, avaleur de sabres, chanteur, acteur et littérateur, dont font partie le roman autobiographique *Похождения факира* [Les Aventures du fakir] (1934-1935), et le roman considéré une réécriture du recueil antérieur, *Мы идём в Индию* [Nous allons en Inde], publié tardivement en 1960.

De l'aventurier conventionnel à l'anti-aventurier moderne

Le récit de l'insensé Fokine qui décide, à la veille du Dimanche des Rameaux 1923, d'élargir l'horizon de son existence et de partir vers l'inconnu, représente à première vue un roman d'aventures, dans l'acception que donne Jacques Copeau à ce concept en 1912, c'est-à-dire un roman où l'homme est révélé dans toute sa complexité « au contact d'événements imprévus et sans nombre »[3]. La trajectoire nébuleuse du protagoniste se fonde sur l'« inconnu », le « hasard », le « choc », le jeu infini du possible en tant « qu'instrument[s] d'exploration et de découverte », en d'autres mots sur une « esthétique de l'illogique et de l'inconditionné »[4]. La fiction d'Ivanov, qui se cristallise autour d'une multitude d'exploits, accidents, périls, péripéties, expériences, rejoint également l'affirmation de Pierre Mac Orlan, selon lequel à l'époque moderne l'aventure existe seulement à condition de tourner en dérision, de resurgir sous une forme parodique, sous la plume d'un écrivain qui remettrait en discussion toute une bibliothèque et par le biais d'un héros le plus souvent intoxiqué par ses lectures[5].

Or intoxiqué, Fokine l'est certainement, mais par ses… tuniques. Il revendique ainsi dans un premier temps son appartenance à la fiction d'aventures par le biais d'une intertextualité dont le principal référent est Don Quichotte et le principe de cohérence est le développement d'une histoire épique dans un registre parodique. *Les Merveilleuses Aventures* débutent avec un geste subversif analogue à l'incendie des livres : Fokine, petit tailleur de la région de Semipalatinsk, étouffant au milieu des habits militaires, décide de quitter Pavlodar et menace de mettre le feu à toutes ses commandes. Son geste s'origine dans la certitude, légèrement ébranlée par la multitude des tuniques, que la guerre est finie. En réalité le « joyeux drille » (13) se contente de piétiner le tas de vêtements tout en revendiquant solennellement son identité de « tailleur civil » (18). Son modèle à lui, qui l'incite à l'aventure, sont les citoyens, Lénine en tête, qui ont créé « la Rossofésore » ainsi que « la paix pour les peuples » (18). Après une nuit cauchemardesque où il se voit cousant « des soutanes pour toutes les croix du cimetière » (19), Fokine, « le réformé à vie pour incapacité physique » (16), ne pouvant pas faire la guerre et ne voulant pas laisser les autres la faire dans ses tuniques, quitte Pavlodar pour commencer sa propre guerre, pacifique. Dans la bonne tradition donquichottesque, le héros se fait seconder par un « adjuvant » : Oska, un « gamin

[3] Jacques Copeau, « Les Romans : *Le docteur Lerne, sous dieu*. *Le Péril bleu* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1er mai 1912, p. 880.
[4] *Ibid.*, p. 879.
[5] Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier* [1920], Mercure de France, 1998.

chétif » (31), qui vend des bonbons devant le palais de l'hetman Denisko, à Varsovie, et qui attend un certain « monsieur Oko » (61), le tailleur aux dons merveilleux. Faisant office de Sancho Panza, le jeune Oska accompagne Fokine et devient apprenti tailleur, se chargeant tantôt de ramener son maître au principe de la réalité, tantôt d'alimenter et prolonger ses délires. Quant à sa Dulcinée, elle s'appelle Véra, la « citoyenne Véra » (111), qui recycle des lieux communs de la presse russe en exil et rêve de retourner au pays. Fille du « prince russe Mikhaïloff » (101), en réalité un marchand/trafiquant, et fiancée au directeur du journal *Sveltühig*, alias le « chevalier André d'Oléss » (101), la belle Véra fait la connaissance de Fokine au bal de Paris et se déclare aussitôt prête à accompagner son aventurier communiste en Russie. L'enthousiasme de l'épouse de Fokine s'épuise vite et, une fois arrivée à Minsk, celle-ci oublie aussitôt la propagande et, prenant conscience de l'incapacité de Fokine à incarner l'idée du Russe qui secoue « le joug ancestral du peuple » (130), s'enfuit avec l'un de ses clients.

La disparité comique entre le rêve et la réalité, entre les désirs et les possibilités de Fokine, est à l'origine de nombreuses scènes comiques. A l'époque où Lénine introduit dans la Russie Soviétique la Nouvelle Politique Economique (1921-1928), censée relancer sur les bases d'une relative liberté les activités économiques ainsi que les rapports sociaux, les écrivains prolétariens commencent à édifier le socialisme dans l'art. Le pouvoir bolchevique est désormais soutenu par une écriture qui se fait l'écho d'une idéologie militant en faveur de l'« homme nouveau ». Le héros mis en scène par Ivanov opère une distanciation parodique par rapport au prototype du militant communiste, ainsi que par rapport au « kit d'assemblage » du roman de propagande soviétique. Le révolutionnaire Fokine, tailleur issu des couches obscures de la société pour plaider la cause des prolétaires, n'est pas un « *homo sovieticus* » par vocation. Il ne veut, dans un premier temps, que mettre fin au « communisme de guerre » de ses concitoyens de style tunique. Ce sont la presse étrangère et les gens avec lesquels Fokine entre en contact lors de son voyage en Europe, qui projettent sur le petit tailleur leurs attentes d'un messie soviétique. S'il assume ce rôle, c'est de façon ludique, se faisant l'écho des rumeurs qui accompagnent son trajet. Ainsi, lorsque l'ouvrier Andreï lui demande si les Russes vont bientôt arriver, en éclaireurs des masses, à Varsovie, Fokine décline interloqué son ignorance : « Mais enfin, monsieur l'ouvrier, comment savoir, moi, quand ils marcheront sur Varsovie, et pourquoi me mettez-vous dans la tête des idées mortifères ? » (38) Drôles d'« idées mortifères » que Fokine ne tardera pas de faire siennes à Paris, s'imaginant à la tête d'une foule de prolétaires déferlant de Russie sur l'Europe : « cinquante millions de prolétaires, vêtus de tenues créées par lui – Fokine – et armés de tanks, marcheront bientôt sur l'Europe, mettront en caleçons tous les bourgeois, qu'on enverra peupler les steppes kirghizes » (117). Fokine apparaît même en maître du monde, juché sur un tonneau dans une cave, et déclamant des discours socialistes devant quelques ouvriers allemands. Le tailleur retoucheur de la classe ouvrière promet aux camarades de plaider leur cause auprès des dirigeants russes et les invite en même temps à se faire faire des vêtements sur mesure. Grimpé sur ce dérisoire globe terrestre, en état de putréfaction, Fokine qui se grise de ses propres paroles autant que des vapeurs du vin, reste pourtant incapable du moindre geste pour habiller les miséreux.

Car qui est en réalité Fokine, quelle est sa conviction idéologique et quel rapport entretient-il à la vie politique? Ce sont autant de questions auxquelles nous essayerons de répondre, tout en partant de la prémisse que son aventure révolutionnaire ne saurait nullement être linéaire ou tranchante. Apparition grotesque, le corps « voûté comme les palissades de Pavlodar » (14) à force de se tenir toujours assis, « les bras tordus » (14) , « une main de trois doigts plus courte que l'autre » (16), « un œil qui disait "zut" à l'autre » (14), « les cheveux en bataille » (16), bref un polichinelle chez lequel « tout […] allait d'un côté » (14), le tailleur possède paradoxalement une étonnante « justesse d'aiguille » (14). C'est son talent, tout comme son dépit de la tunique uniformisante, qui l'instiguent à « faire le tour de la terre » (28), à cheminer à travers l'Europe, de Pavlodar à Varsovie, de la campagne allemande aux moulins belges de Nubelheim, de Paris à Minsk, à la recherche de la mode civile, de la paix et de la justice.

Son rapport à l'idéologie se révèle d'emblée pour le moins ambigu. Mode et conscience politique se confondent et le protagoniste se laisse entraîner dans un processus mystificateur, qui va s'amplifiant, de la légende du tailleur inconnu, qui confectionne le bonheur aussi facilement que les habits, au mythe du « célèbre aventurier russe, qui se fait passer pour le Christ » (127). A Varsovie on lui attribue la faculté de deviner les mesures du client avant que celui-ci n'entre dans l'atelier, sans compter la rapidité du travail, la fermeté de la coupe et la solidité des plis, unanimement reconnues : « un toucher du doigt – un bouton, un clin d'œil - une couture, à fond de train » (52). Pour l'opinion publique Fokine devient rapidement le confectionneur de « l'habit porte-bonheur » (118) ou tout simplement « le tailleur porte-bonheur » (53). S'appropriant le culte de sa grandeur, le protagoniste finit par se présenter lui-même, en tant que fournisseur gratuit et universel de félicité.

Il s'agit du « bonheur à la Russe » de l'homme-écho, un bonheur de pacotille, qui rassemble les lieux communs et les clichés de propagande. Pour n'en citer que quelques uns : l'ouvrier Andreï rêve de la campagne russe où « tous les hommes […] sont frères » (51) ; les riverains de la rue Novo-Lipki confondent indignement « le syndicat et la coopérative d'achat » (52) et « le communisme avec le monopole des vins et spiritueux » (52) ; Fokine même recycle de nombreux poncifs : le fatalisme d'Oska devient une « incroyable confusion de préjugés » (73), les histoires des prêtres vicieux sont définies comme « l'opium de la superstition » (52); en tant que « citoyen soviétique » il décline son statut de maître ainsi que son droit de transformer son disciple en « esclave » en lui cousant des vêtements euphorisants ; dans la même « mentalité soviétique », il refuse de coudre à ses « frères et camarades » allemands quoi que ce soit, même un drapeau rouge, en l'absence des « instructions » (91). Le nom de Vladimir Ilitch, l'Armée Rouge, la Tcheka sont les revenants stéréotypés à l'usage du propagandiste improvisé. L'Internationale se borne aux paroles et les autres mécanismes soviétiques bénéficient de la même interprétation limitée, détournée ou fantaisiste étant donné que Fokine se retrouve dans la posture d'« expliquer des choses auxquelles il ne compren[d] rien lui-même » (76).

Sa légende bascule constamment du plan vestimentaire au plan politique, annonçant l'avènement et la chute de l'aventurier communiste. Célébré à tour de rôle comme révolutionnaire, bolchévique, espion au service des « usurpateurs du Kremlin » et comme agent de la « contre-révolution » (106), Fokine apporte sa contribution burlesque à la mode

politique postrévolutionnaire et finit par assister au spectacle de sa propre abdication. Au bal de Paris, scène clé et point culminant de son périple, Fokine se joint à « l'aspiration des peuples de la terre au calme, à la paix et à l'habillement civil » (106), tout en cédant à la fascination de la mode universelle qui défile devant lui : les « peuples dans leurs costumes traditionnels de style civil : Grecs, Italiens, Espagnols, nègres, Anglais » (112). Mais le bal renverse définitivement ses attentes pacifiques, le faisant basculer dans la contre-révolution. Obligé de signer son abjuration, de certifier « qu'il n'[est] pas un bolchevik, que les bruits répandus sur lui par les Allemands [sont] faux et qu'il attend avec impatience le retour de la paix civile à Moscou » (120), Fokine met fin à son aventure et rentre en Russie.

L'enchaînement des postures contradictoires, dont aucune ne convient au pauvre tailleur et qui subissent le même traitement autoironique, empêche de distinguer si c'est Fokine qui se laisse happer par les fantasmagories politiques d'un monde en déroute ou si c'est le monde entier qui est entraîné dans l'utopie de Fokine. Au demeurant nous ne savons pas quels sont ses choix idéologiques, « avec qui » il est, à moins qu'il ne soit, à l'image de son créateur, un « Frère Sérapion », qui « n'est avec personne », sinon avec l'ermite Sérapion, poursuivant sa fable et parodiant les uns et les autres alternativement. Il convient de rappeler que Vsévolod Ivanov, membre du groupe littéraire des Frères Sérapion de Petrograd, fait partie des écrivains qui, tout en étant des sympathisants de la Révolution d'octobre 1917, ne sont pas les partisans de l'engagement idéologique et politique de la littérature. Bien au contraire, le principe d'autonomie de l'art, qui ne doit être tributaire qu'aux vecteurs d'« imagination » et de « fantaisie », représente leur contribution la plus importante aux débats artistiques et idéologiques de l'époque. Aussi le personnage de Fokine, se voit-il constamment harcelé par l'idée de la nouvelle Russie, alors qu'il ne voudrait que « coudre en paix » : « Qu'est-ce que vous avez tous à me fatiguer avec la Russie ? Je veux coudre en paix, et vous, vous me ramenez la Russie !... » (57).

Couper et découper l'aventure

Coudre en paix, fabriquer le bonheur et pourquoi pas « un comité et même un Etat entier » (106) ? Car l'envoyé spécial de Pavlodar essaie non seulement de mesurer le bonheur socialiste, mais de le couper, bâtir et coudre, en confectionnant la « chemise des bolchevicks » (38). Pièce de résistance de l'ample métaphore vestimentaire qui retrace le long du roman la vie politique russe, la tunique des « commissaires » déploie son sarcasme envers l'endoctrinement des prolétaires étalant « au bas de très grandes poches, sur tout le pan, […] les poches pour les mandats. […] Et au-dessus, deux petites, une pour la carte du parti et l'autre pour la carte syndicale » (39).

La tunique devient ainsi emblématique pour l'aventure en boucle, voire l'anti-aventure, de Fokine. Protagoniste d'un trajet circulaire, celui-ci commence par abandonner la confection des tuniques à Pavlodar, dans la rue Prolomnaïa, et finit par retourner en Russie, à Minsk, dans la rue Préobrajenskaïa, sous l'enseigne suivante : « Ivan Fokine, tailleur civil et militaire venant de l'étranger, prend vos commandes » (128). L'expédition ne lui a servi après tout qu'à embrouiller une fois de plus ses prises de positions couturières, et finalement à retrouver son ancienne occupation, entourée par une aura de grandeur : dégoûté par la mode civile, qui « serre » le client « aux entournures », Fokine reconvertit son enseigne en « Travail

ponctuel et soigné. I. P. Fokine » (131) et l'accompagne de l'image d'une tunique d'une taille incroyable, aux boutons des dimensions d'une poêle, figure sans doute d'un parcours qui tourne en rond : abhorrant les tuniques et partant à la recherche de la « mode civile », Fokine finit fatalement par reprendre son ancien travail. Mais également geste subversif – on agrandit pour caricaturer – qui le rend fidèle à sa révolte initiale.

La tunique reste une image-clé pour le récit d'Ivanov, qui s'attaque manifestement au concept de « l'homme nouveau », qui « ne peut se définir dans une société collectiviste qu'en fonction de son appartenance à la masse, au groupe »[6]. Si les idéologues socialistes tendent à confondre « individualité » et « individualisme », Fokine, lui, combat la tunique, uniforme des civils, qui imitent ainsi les nouveaux commissaires du peuple soviétique. Cela explique son engouement pour la mode civile, susceptible de soustraire l'individu à l'insidieuse uniformisation de la foule. Uniformisation et univers borné semblent régir d'emblée la ville de Pavlodar, qui apparaît comme un espace confondu dans les sables et les nuages : « c'est la bouteille à l'encre, ces nuages, dont on ne sait s'ils sont du ciel ou de la terre », (13). Pavlodar est également un endroit de la fusion dans l'instinctuel, dominé par une immense prison. L'un des arguments invoqué par Fokine avant son départ, est qu'à l'instar de ses aïeux qui « ont logé un temps en face du pénitencier » (19), il essaie d'y échapper et de pousser l'horizon le plus loin possible. La confusion règne aussi dans son atelier, et à tous les niveaux - la pièce est d'abord envahie de tuniques, au milieu desquelles le tailleur a l'impression d'étouffer :

Fokine regarda les tuniques et dit à la propriétaire :

- Qu'est-ce que vous en dites, Glikéria Iégorovna, j'en ai encore pour longtemps à coudre des tuniques ?

- Les tuniques, Ivan Pétrovitch, je dis que vous en avez pour un bon bout de temps, car la guerre n'est pas finie.

- Comment ça, Glikéria Iégorovna, la guerre n'est pas finie ? Demain c'est bien le dimanche des Rameaux de 1923 ? (15)

Dans la Russie postrévolutionnaire, guerre et paix semblent être intimement liées et cette ambiguïté généralisée pousse les civils en tuniques au désordre mental. L'avalanche des clients qui affluent dans la Rue Prolomnaïa est sujette à des troubles de mémoire, voire à une totale amnésie. Parmi ceux qui revendiquent les habits auxquels le tailleur menace de mettre le feu, il y a « ceux qui avaient remplacé depuis cinq ans déjà, ou plus, les habits confectionnés par Fokine, ceux qui ne se souvenaient plus vraiment s'ils s'étaient adressé à lui ou à un autre, et peut-être aussi ceux qui avaient rencontré pareil tailleur dans une autre ville » (17). Les étranges habitants venus des quatre coins de la ville sont à l'image de leur cité : une foule qui submerge la rue et s'enlise dans le sable jusqu'aux chevilles au point de se transformer en une coulée sablonneuse.

Fokine évite dans un premier temps la dissolution, mais, en digne héros des temps modernes, il lui est impossible d'échapper à l'uniformité. Son errance à travers l'Europe se poursuit à travers des endroits qui se multiplient et se confondent. Si Moscou lui apparaît comme un espace terrifiant, c'est parce qu'elle exhibe sa tendance à imposer le même pattern

[6] Jacques Imbert, « Avant-propos », *Les Merveilleuses Aventures du tailleur Fokine*, Editions des Syrtes, 2004, p. 9.

à toutes les autres capitales. Ainsi Fokine est tourmenté par la crainte de retrouver au-delà de la frontière polonaise « une ville pareille » (23), une réplique de la métropole, où « des tas de gnomes grouill[ent] » (23). Le chaos citadin, engendré par la confusion et l'indistinct, rejoint la démultiplication dont les individus sont victimes. Fokine se révèle être le jouet dérisoire d'une ample mystification identitaire. Son parcours est présidé par une figure de l'usurpation de l'identité. Une conversation surprise dans le train ramène au premier plan un imposteur anonyme, usurpateur de titres qu'il s'approprie ensuite pour en tirer bénéfice :

Les gens parlaient d'un homme qui raflait partout des documents officiels, en gommait les noms qu'il remplaçait par le sien. Il faisait une grande carrière et jouissait d'une grande estime. Pendant presque tout le trajet il fut question de lui, on se demande pourquoi ; sans doute le jalousait-on pour son succès ou pour la quantité des titres usurpés, ce qui le mettait à l'abri de tout souci. (21)

Fokine, qui n'a pas de papiers d'identité, à l'exception d'un vieux passeport très usé, réitère par ses variations onomastiques la démarche de l'usurpateur. La série de conversions identitaires commence par la légende du tailleur inconnu, venu de la lointaine Sibérie, pour confectionner habits et bonheur et s'achève par le mythe du « célèbre aventurier russe », un messie des temps révolutionnaires. Se faisant bousculer par un cycle d'appellations et sobriquets, le protagoniste est successivement Ivan Pétrovitch Fokine, le tailleur de Pavlodar ; Ivan Okoff, « agitateur soviétique » (101), « aventurier et bandit » (101); « oncle Foka », compagnon de voyage et maître tailleur du gamin Oska ; « pan Oka » (131), faux touriste et mauvais payeur pour son guide polonais ; « Fokine… Oko ! … Okoff… Herr Okoff » (97), l'amant malicieux de la servante Paulina, qui lui répond en écho par ses balbutiements licencieux « Focking. Eh, spötter ! » (97)[7] ; ou bien « Okoff !... Oki !... Oko !... Okoff !... Oki !... » (99) pour les « chemises noires » qui interrompent ses opérations amoureuses pour lui marteler le corps dans le même rythme ; et en fin, de nouveau, Ivan Pétrovitch, l'ancien pensionnaire de la logeuse Glikéria Iégorovna, qui rentre à Pavlodar pour achever la soutane du pope et tailler la chemise mortuaire de sa protectrice. Fokine est ainsi un digne avatar de l'écrivain, qui après avoir fait son entrée dans le groupe littéraire des Sérapion, enveloppe son existence dans un brouillard biographique pour le moins déroutant. Sans emploi ni domicile fixe pendant près d'un demi-siècle, seuls ses manuscrits parviennent régulièrement à ses éditeurs, comme le montre Michel Cournot dans un article du *Nouvel Observateur*, intitulé « La cocaïne en Silésie ». Et chaque année, pendant le mois de janvier, Vsévolod Ivanov envoie aux documentalistes de « L'Encyclopédie Soviétique » une biographie personnelle très détaillée, très complète, mais totalement différente d'une année à l'autre.

L'aventurier moderne se revendique d'une identité scindée, éclatée. S'inscrivant dans une certaine mesure dans la veine de la littérature fantastique russe, Fokine est littéralement entraîné lors de son périple européen dans un narquois processus de démultiplication. Une multitude de tailleurs semblent sillonner le continent pour venir à sa rencontre. Deux scènes sont particulièrement intéressantes dans ce sens. Au début de son voyage, descendant dans une gare qui sent le moisi, Fokine croise un autre « petit tailleur » (22) qui va en Sibérie, où, selon ce dernier, il y a une forte demande d'habits civils, à la différence de Moscou.

[7] « *Focking :* renvoie à un verbe allemand peu châtié et l'ajout du son g renvoie à la même chose en anglais. *Eh, spötter ! (Spötter) :* "Ah, le coquin ! "» (Cf. Jacques Imbert, *op. cit.*, note 3, p. 97).

Récapitulons : deux « petits tailleurs », enflammés par le même appétit pour la mode civile, croisent leurs trajets et continuent leur chemin dans des directions opposées : l'un venant de Sibérie, et se dirigeant vers l'ouest, dans un premier temps vers Moscou, l'autre venant de Moscou et allant vers l'est, vers la Sibérie. Le premier, ennuyé par les tuniques sibériennes, le second, par les tuniques moscovites. La deuxième rencontre révélatrice a lieu à Varsovie. Arrivé dans le quartier général de la couture polonaise, Fokine est abordé par quatre tailleurs juifs, qui, eux, sont les artisans des « chemises noires » (34). Garnies de gros boutons, celles-ci possèdent la propriété d'agir sur leurs possesseurs : « dès qu'on les passe, on va bastonner les prolos » (34). A l'uniforme qui fait allusion au pouvoir fasciste (celui de Mussolini venait d'être instauré en Italie) Fokine oppose son habileté à tailler des smokings, des fracs et même le palmerstone. En conséquence, les tailleurs se séparent en se faisant de mystérieux adieux: « Vous n'êtes pas le bon, monsieur, vous n'êtes pas le bon !... » (35). Seraient-ils à la recherche du « bon » double, du prototype, du tailleur authentique ? Une chose est certaine, les doubles de Fokine parviennent à peupler l'Europe, du moins dans son imagination : « il avait senti que chaque pays s'était créé son propre Fokine » (133). Certes, son aventure a échoué, il est de retour chez soi à tailler des tuniques, mais il continue de suivre les déambulations révolutionnaires et imaginaires de ses prétendus avatars : « Fokine se balade quelque part, il se balade, la charogne, et il révolutionne la couture humaine, n'est-ce pas ? » (133)

Pour une esthétique révolutionnaire de l'aventure

Une question persiste : qui est le « bon » tailleur, cet Autre qui continue à parcourir la terre et à révolutionner « la couture humaine » ? Le tailleur archétypal, serait-il un avatar du créateur moderne, disséminant les composantes d'un art poétique et faisant ressurgir une conscience esthétique ancrée dans les débats contemporains ? Soulignons d'abord que l'aventurier du XX^{e} siècle mis en scène par Ivanov opère une synthèse entre les deux figures du héros d'action identifiées par Edmond Jaloux[8] en 1924 : l'aventurier conventionnel, personnage typique, linéaire, simplifié, tout aussi codifié que « le chevalier errant du Moyen-Âge » ou « le mousquetaire de Dumas », et l'anti-aventurier moderne, qui, fondé sur le « relativisme psychologique », n'est jamais une entité « complètement déterminé[e] », mais « mouvant[e] » et dans un état de « perpétuel devenir »[9]. D'un côté l'héritage d'une « idée toute faite de l'aventurier », telles qu'elle se retrouve chez Dickens, R.-L. Stenvenson, Kipling, London, de l'autre la complexité instable, apte à refléter la nature humaine de la façon la plus authentique possible, caractéristique des héros de Joseph Conrad, Dostoïevski, Gorki. L'aventurier traditionnel est un individu exceptionnel, débordant d'énergie et de courage, « turbulent, fanfaron, indomptable », qui « part pour avoir des péripéties »[10]. En revanche, l'aventurier moderne n'est paradoxalement pas « fait pour les aventures »[11]. Dépourvu de volonté, voire dévoré par des crises d'aboulie, celui-ci est dominé par

[8] Edmond Jaloux, « Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais », *N.R.F.*, N^{o} 135, juillet-décembre 1924, p. 713-719.
[9] *Ibid.*, p. 718.
[10] *Ibid.*, p. 714.
[11] *Ibid.*, p. 715.

« l'indécision » et l'auto-défiance. Le tailleur Fokine évolue, comme nous venons de le voir, entre les deux pôles de l'aventurier, prélevant systématiquement les attributs de l'un ou de l'autre. Cette oscillation lui permet de jouer sur son double statut, d'aventurier et d'artiste, de personnage et de narrateur. Mais, élément inattendu, ce n'est pas le personnage qui usurpe le narrateur, le concurrençant par ses récits, c'est le narrateur, avatar biographique de l'écrivain, qui singe son personnage, empruntant sa verve et imitant son style. Le narrateur des *Merveilleuses Aventures* aspire à devenir l'égal du petit tailleur, tout en suggérant que tous les deux sont faits de la même étoffe, qu'ils ne valent pas davantage l'un que l'autre. La tension entre ce que Mac Orlan appelle « l'aventurier actif » et « l'aventurier passif »[12], entre celui qui vit et celui qui subit l'aventure, se retrouve chez le personnage aussi bien que chez le narrateur, le premier se transformant en double du second et vice-versa.

Ce n'est pas seulement l'excursion de Fokine dans les méandres postrévolutionnaires qui est dépaysante, mais le récit en soi, dont l'invention repose sur le développement aléatoire de la fable, la spontanéité des associations, la souplesse de l'articulation entre les épisodes, l'ironie qui subvertit tout élément responsable d'une quelconque cohérence. Le récit des aventures de Fokine se déroule au hasard, de surprise en surprise, comme le suggèrent de façon caricaturale les titres récapitulatifs des dix chapitres. Si l'idée d'un trajet transparaît des toponymes abondamment disséminés (l'aventure commence dans la ville de Pavlodar et se poursuit à Varsovie, en Belgique, à Paris), toute cohésion se trouve bouleversée par l'esprit ludique du narrateur qui propose un « Chapitre conforme à l'esprit du pays où il se passe » (chap 5), un autre au cours duquel « Fokine raisonne et réfléchit » (chap 7) ainsi qu'un chapitre final qui n'est rien d'autre que « La preuve que le récit ne se termine pas au chapitre précédent » (chap 10). C'est l'armature manifeste d'un récit provocateur, qui promet dès son titre de « merveilleuses aventures » et finit par qualifier les mêmes aventures comme étant totalement dépourvues de « merveilleux » : « Pardonnez-moi, amis qui lisez ce livre ! Sa fin est banale, comme dans la plupart des livres d'à présent, et il n'y a rien de merveilleux dans le retour de Fokine. Quel ennui, quelle solitude cela m'aurait coûté de l'écrire autrement ! » (124-125)

Si l'œuvre d'Ivanov apparaît comme une entité burlesque, dont les épisodes se multiplient de façon inattendue, c'est à cause de son protagoniste, dont l'imagination ne connaît pas de limites. Sa logique n'effleure que la structure, ignorant la substance, ou bien, elle pénètre les contenus, tout en bouleversant les éléments de construction. Fokine s'érige ainsi en modèle tandis que son créateur s'efforce de l'égaler. Le tailleur est une créature indépendante, récalcitrante même, un personnage qui impose sa volonté et échappe à toute prescription narrative. Refusant de rester dans sa « patrie de Pavlodar » pour « coudre des tuniques aux commissaires, à tous les honnêtes citoyens soviétiques » (25-26), il agace le

12 « Chaque aventurier actif se double d'un confrère passif, qu'il ne connaît, en général, jamais. L'aventurier passif se nourrit de cadavres. Dans le silence de son cabinet fermé à tous les vents, il dépèce les corps des gentilshommes de fortune accrochés aux gibets de Charlestown et du quai des Exécutions, à Londres. Un courant continu est établi entre lui et la personnalité du capitaine Flint, mort à Savannah. Le même pirate, naïf et cruel, se retrouve dans l'esprit de celui qui lui donna cette immortalité qu'il était loin d'envisager pour lui-même. » (Pierre Mac Orlan, *Petit manuel du parfait aventurier*, *op. cit.*, p. 25).

narrateur, l'incite, réclame son droit à l'existence fictionnelle. Créature indomptable, Fokine ne respecte guère les prérogatives d'omniscience de son créateur, l'entraînant dans sa propre aventure où tout est à découvrir.

Camouflée sous une déclaration d'intention apolitique, la traversée de l'Europe entreprise par Fokine, maintient la triade narrateur-personnage-lecteur dans la même ignorance d'un avenir, peuplé de toutes leurs « aventures prochaines », qui n'est pas « parcouru d'avance », mais se forme à leur « approche »[13], à mesure qu'ils avancent. Le narrateur renonce à maîtriser son héros pour s'abandonner au même genre de mystifications pimentées d'autoironie : il projette une réception fabuleuse de son livre, avec la bénédiction des autorités qui gouvernent les Editions d'Etat et de l'accueil chaleureux de la critique :

Mais toi [Fokine], tu me colles du boulot, or je dois aller dans le Caucase. Voronski a besoin de s'y soigner, et c'est lui qui doit réviser le récit de tes tribulations. Dans le *Projector* Lazar Schmidt et Zouzoulia doivent te suivre, mais qu'importe Lazar Schmidt quand par centaines de milliers les lecteurs de la *Pravda* se passionneront pour ton voyage, quand les éditions d'Etat t'imprimeront à une centaine de milliers d'exemplaires et me payeront bien plus que cinquante roubles la feuille, mais alors que ferais-je de toi, Fokine ? Tu ne piges pas grand-chose et tu me fais honte (pardonne-moi, lecteur éclairé de la *Pravda*), l'un de nous n'est qu'un tailleur et l'autre qu'un compagnon de route. (26)

En réalité le narrateur, voix de l'écrivain, qui ne vaut pas davantage que sa créature, n'ambitionne pas de se faire publier par les Editions d'Etat, ni de recevoir une rémunération qui l'obligerait à aborder autrement le phénomène littéraire. Non seulement le personnage et la fable, mais le récit même tend à une autonomie aussi suspecte que la réticence de l'écrivain, le « frère Aleute » du groupe des Sérapion, à l'égard de la transformation de l'art en outil de propagande. Une consubstantialité du personnage, du narrateur et de l'écrivain transparaît de ce comportement mimétique, d'autant plus que les événements racontés et la diégèse cohabitent dans un parallélisme et une simultanéité parfaits. Le récit s'auto-crée instantanément au moment même où il est raconté, il a même la propriété de se développer en l'absence de son inventeur, en le devançant : « Le conte est vite raconté, les choses sont plus longues à se faire, dit-on. Eh bien, le tailleur Fokine, lui, arriva à Varsovie plus rapidement que le conte. » (30)

L'écrivain se révolte lui-même contre toute tradition qui lui demanderait de s'effacer derrière le narrateur, lequel devrait se cacher à son tour derrière son personnage, et rappelle sans cesse sa présence, en chair et en os, dans le récit. Non seulement le laboratoire de la création, impliquant les mécanismes de la narration, les coulisses de l'architecture du roman, mais même le bureau de travail de l'écrivain, fait constamment irruption dans la narration :

Je regardais au printemps les oiseaux arriver et étrenner des nids magnifiques, disons… au bord d'un lac. Certes l'image est faible, mais il est six heures du matin et j'éteins ma lampe dans ma chambre du Kroug, celle que Babel appelle « les vestiaires du bain », là où on attend le savon. On découvre de ma fenêtre une belle matinée toute bleue, et je dis : « Eh,

[13] Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, *op. cit.*, p. 27-28.

c'est le printemps, Ivan Pétrovitch Fokine, c'est le printemps et il est six heures du matin, il y a dans le monde beaucoup de gens remarquables, en plus de nous deux. » Et toi, tu réponds : « Débarrasse-moi le plancher… » (59-60)

L'ancrage complexe des *Merveilleuses Aventures* dans l'existence biographique de Vsévolod Ivanov inclut également un jeu constant de références aux prétendus préceptes des Frères Sérapion. Les interventions méta- et intertextuelles, qui forment un réseau particulièrement dense, esquissent un véritable *ars poetica* . Contre le réalisme, ses « tableaux de mœurs » et ses représentations de la vie quotidienne, contre le romantisme avec son idéalisation, gracieuseté, lenteur et impondérabilité, contre la « méthode formelle » qui filtre tout par les « yeux des héros » (110), contre le mimétisme et la reproduction exacte de conversations, les prises de position d'Ivanov contribuent à la définition en creux de son style. Le créateur de Fokine est pour une écriture révolutionnaire où le personnage se révolte contre le narrateur, celui-ci est scandalisé par son statut canonique, où le récit réclame son indépendance par rapport à l'écrivain tandis que ce dernier se rebelle contre l'autorité de différentes tendances littéraires contemporaines et surtout contre les mouvements désuets de la tradition romanesque. Son attitude non-conformiste se conjugue avec la volonté de créer un roman nouveau, qui adapte son écriture à la civilisation moderne du XX^{e} siècle et qui revisite l'aventure d'un triple point de vue : thétique, psychologique et esthétique.

Conclusion

L'esprit moderne de l'aventure se distingue par une forte vocation intertextuelle. L'héritage combiné du chevalier errant et du propagandiste de la littérature prolétarienne se conjugue avec la dérision en tant que mode d'être au monde moderne. La parodie transforme le roman d'aventures en « anti-roman » et l'aventurier canonique en anti-aventurier. Les exploits de celui-ci s'orientent vers une aventure qui devient intérieure, entraînant l'individu décentré au milieu d'une multitude de rôles et de doubles. Atteint par un déséquilibre profond et possesseur d'une identité irrémédiablement scindée, le protagoniste arpente désorienté son époque ainsi que les territoires obscurs de l'inconscient pour parvenir enfin aux confins de l'écriture.

Les enclaves méta-textuelles, qui ponctuent l'invention alimentée par le hasard, un hasard canalisé par un personnage qui ne sait pas où le conduiront ses aventures et par un narrateur qui lui-même n'en connaît pas davantage, par un récit indépendant par rapport à son créateur, lequel affirme paradoxalement sa présence directe dans le roman, avec son bureau de travail, les préceptes de ses Frères Sérapion et tout le climat littéraire russe contemporain, ont comme but de rendre perméable les démarcations entre le personnage, le narrateur et l'écrivain. Ils se ressemblent, agissent et parlent simultanément, se croisant dans l'espace même du récit, contribuant ainsi au tissage d'un roman d'aventure (post)révolutionnaire.

Bibliographie

Œuvres de Vsévolod Ivanov

Всеволод Иванов, *Партизаны* [Partisans] [1921] *in Собрание сочинении в восми* томах, Том первый, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1958, p. 129-191.

Всеволод Иванов, *Бронепоэзд но 14-69* [1922] *in Собрание сочинении в восми* томах, Том первый, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1958, p. 547-709/ *Le Train blindé n° 14-69*, traduit du russe par Sidersky, Paris, Gallimard, coll. « Jeunes Russes », 1928.

Всеволод Иванов, *Чудесные похождения портного Фокин* [1924] *in Обыкновенные повести*, Ленинград, Издательство Писатель в Ленинграде, 1933, p. 163-222/ *Les Merveilleuses aventures du tailleur Fokine*, traduit du russe par Jacques Imbert, avec une préface de Jacques Imbert, Editions des Syrtes, 2004.

Всеволод Иванов, *Похождения факира* [1934-1935] *in Собрание сочинении в восми томах.* Том четвёвтый, Москва, Издательство Художественная литература, 1975/ *Quand j'étais fakir*, nouvelles traduites du russe et préfacées par Vladimir Pozner, Paris, Gallimard, coll. « Littératures soviétiques », 1970.

Всеволод Иванов, *Мы идём в Индию in Собрание сочинении в восми томах,* Том седьмой, Москва, Государственное издательство художественной литературы, 1960/ *Nous allons en Inde*, traduit du russe par René Huntzbucler, Paris, Gallimard, coll. « Littératures soviétiques », 1963.

Ecrits sur Vsévolod Ivanov et sur le roman d'aventure

BOURG, Charles A., « Le chaos de la modernité dans l'œuvre de Vsévolod Ivanov », *Modernités russes*, n° 3, 2001.

Copeau, Jacques, « Les Romans : *Le docteur Lerne, sous dieu*. *Le Péril bleu* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 41, 1er mai 1912, p. 871-881.

De Schloezer, B., « *Panorama de la littérature russe contemporaine* (Kra). – *Anthologie de la prose russe contemporaine* (Emile Hazan), par Vladimir Pozner », *La Nouvelles Revue Française*, n° 195, 1 décembre 1929, p. 853-855

EHRENBOURG, Ilya, « La littérature russe après la révolution », *Les Nouvelles littéraires*, n° 169, janvier 1926, p. 6.

ETKIND, Efim, DEPRETTO-GENTY, Catherine (dir.), *Les Frères de Sérapion et les voies de la littérature russe au XXe siècle*, *Revue des études slaves,* n° 71 (3-4), 1999, p. 529-708.

GORKI, Maxime, « Le groupe des "Frères Sérapions" », *Le Disque Vert*, nos 4, 5, 6, février, mars, avril 1923, p. 62-65. [*Le Disque Vert*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1970, p. 396-399].

Jaloux, Edmond, « Joseph Conrad et le roman d'aventures anglais », *La Nouvelle Revue Française*, n° 135, juillet-décembre 1924, p. 713-719.

Lountz, Léon, « Pourquoi nous sommes les Frères Sérapion », *Les Annales Littéraires*, n° 3, 1922, reproduit dans Lountz, Léon, *Les Frères Sérapion*, préface et traduction du russe par Sophie Benech, Editions Interférences, 2001, p. 21-30.

— « Sur l'idéologie et la politique en littérature », *Novosty*, n° 3, 1922, reproduit dans Lountz, Léon, *Les Frères Sérapion*, préface et traduction du russe par Sophie Benech, Editions Interférences, 2001, p. 33-43.

— « Vers l'Ouest ! »/ « Na zapad ! », *Beseda*, n° 2, 1923.

Mac Orlan, Pierre, *Petit manuel du parfait aventurier*, [1920], Mercure de France, 1998.

Rivière, Jacques, « Le Roman d'aventure. I », *La Nouvelle Revue Française*, n° 53, mai 1913, p. 748-765.

— « Le Roman d'aventure. II », *La Nouvelle Revue Française*, n° 54, juin 1913, p. 914-932.

— « Le Roman d'aventure. III », *La Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1913, p. 56-77. Rééd. Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.

SLONIME, Marc, *Histoire de la littérature russe soviétique*, traduit par Mary Fretz et Roger Stuveras, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985.

THE EFFICIENCY OF A PROFESSIONAL TRANSLATOR

Attila IMRE
Sapientia University, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present article tries to highlight issues concerning the efficiency of a modern translator in a globalized world, through the prism of a possible case study of legal terminology. We argue that predictions about the disappearance of translators in favor of machine translation and computer-assisted translation (CAT) tools are far from coming true. Nevertheless, the efficiency of a translator is strongly connected to translation software (term bases and translation memories), which come to assist professional translators rather than replace them in a McWorld of rush, but taking into consideration quality assurance as well. The conclusion offers a possible recipe for the challenges of human translation in the 21st century, focusing on one keyword: efficiency.

Keywords: translator, efficiency, term bases, machine translation, CAT-tools.

Introduction

There have been many allegations regarding the end of human translation, which is somewhat similar the allegations regarding the end of the world on 21st December 2012, based on eschatological beliefs or a misinterpreted Mayan calendar[1]. Still, there are doomsayers regarding the end of human translation, who build upon the fear of human translators in the age of technological revolution. This revolution brought about changes never imagined before via computers and the Internet, thus it seemed a logical possibility to predict that 'machines will take over'. Seemingly, humans did not really focus on the funny side of a movie from 1999 entitled *The Mating Habits of the Earthbound Human*[2] (the combination of comedy and sci-fi). The movie starts with the setting of a 'universal translator' machine, which can be set to the desired language: "*Please adjust your universal translator to the language of your understanding. We will begin in ten seconds.*" Although a comedy, we suspect that these type of humor only fuels the fear and resistance of human translators to accept the revolution of technology triggering the revolution of translation as well (Imre, 2013, p. 155). Another sci-fi movie series of much greater impact (evidently, we refer to the *Star Wars*, more particularly to Episode VI, *Return of the Jedi*[3]) uses a humanoid robot (C-3PO) who/that[4] is capable of 'speaking' in many languages. Upon a purchase, C-3PO rightly embodies the fear of all human translators, unless we remember, we are watching a sci-fi movie:

[1] http://www.nasa.gov/topics/earth/features/2012.html, 24. 07. 2015.
[2] http://www.imdb.com/title/tt0165874/, 24. 07. 2015.
[3] http://www.imdb.com/title/tt0086190/?ref_=nv_sr_5, 24. 07. 2015.
[4] We believe that it is a matter of interpretation whether robots can referred to as humans (*he* or *she*), similarly to pets, ships, etc.

EV-9D9: *How many **languages** do you speak?*

C-3PO: *I am **fluent** in **over six million forms of communication**, and can readily...*

EV-9D9: *Splendid! We have been without an **interpreter** since our master got angry with our last protocol droid and disintegrated him.*

The highlighted parts show the essence: this robot can *communicate* in much more ways than the 'total' number of all languages on planet. According to a most authoritative website[5], there are more than 6,000 languages, and the number is shrinking. If we take into consideration that a multilingual person can speak four to eight languages the most (although some of them can reach to more than twenty), and their fluency and correctness is questionable, C-3PO (a mass product) would be a real threat to human translators.

Today we know that beginning with the 1950s (the Cold War era with the advent of machine translation) people involved in the development of machine translation (MT) made predictions / allegations that MT will take over. One of the most recent predictions comes from Raymond Kurzweil, an American author of books on health, AI, futurism. He stated that by 2012 MT will dominate the field of translation. His statement is rather questionable, we should add, although MT has had some advances over the last two decades, especially in certain fields, such as weather forecast or gist translation. Still, the results of MT are not acceptable when high quality translations are needed. Even the Wikipedia's section on MT states that "current systems are unable to produce output of the same quality as a human translator", and Biau Gil and Pym are sure that MT is not replacing human translators as fully automated MT is not a viable solution (2006, p. 17).

The politics of developers of computer-assisted translation tools (CAT-tools) are noteworthy regarding the issue. Whereas in the initial stage they were focusing on proving that CAT-tools are much more suitable for human translators than MT, urging them to purchase their products, they somehow failed to highlight the second word in the expression: computer-*assisted* or computer-*aided* translation tools. However, they soon recognized that – after having convinced a certain number of human translators – they have a wonderful solution to settle the dispute between CAT and MT, and they simply 'encapsulated' MT into CAT. For instance, *memoQ* (a very powerful challenger to *SDL Trados Studio 2015*, which is probably the world leader translation environment) has built-in MT options, such as *GoogleMT, iTranslate4.eu, Let's MT!, Microsoft MT, Systran MT,* etc. Thus the question is not whether MT is useful or not, but do translators using CAT-tools want to enable the MT plugins or not?[6] But in order to answer the question, we should investigate the efficiency of MT compared to a professional translator in matters of time, money and energy.

1. The project and its preliminary results

There is no doubt that within specialized translations the ones connected to medical and legal field are among the most demanding ones. This is due to the fact that mistranslations or translations leaving space to ambiguous interpretations may lead directly to

[5] http://www.ethnologue.com/, 24. 07. 2015.

[6] http://kilgray.com/memoq/60/help-en/index.html?options___machine_translation.html, 24. 07. 2015.

loss of human life or legal intervention beyond the intended consequences, as one of the specialized sites warns us[7].

Terminology research has always focused on proper terms belonging to a certain field, which used to appear in specialized (mono-, bi- or multilingual) dictionaries containing words and expressions called 'terms'. However, printed dictionaries seem to be outdated as the revolution of translation also means 'going online'. And this is where we observed that there are complaints[8] regarding Romanian–English online and offline (printed) dictionaries regarding legal terms. Our project (POSDRU/159/1.5/S/133652) aimed at collecting as many printed dictionaries as possible over the past fifteen years in Romania (1999–2014) containing legal terms. Although our aim not to evaluate them in this article, we can agree with the comments on proz.com, according to which many of them are below the standards. For the sake of statistics, we can say that we have browsed through more than 300,000 entries in 16 dictionaries (Romanian–English, English–Romanian) containing legal terms, trying to build a collection of relevant entries for this field. Seemingly, the final version will contain around 50,000 entries the most, as many of them are identical in these dictionaries, whereas some of them are irrelevant or do not belong to the legal terminology (e.g. economics).

A 'legitimate' question is whether it is worth or not the invested effort, but instead of speculation we propose to test a collected database against MT and discuss the results, detailed in the next section.

2. Testing the new Romanian Penal Code

Many people believe that all our life is a constant rush and change in the 21st century, and from the perspective of a translator we can say that it is true: ever diminishing deadlines, ever increasing amount of texts to be translated with the mushrooming of printing presses, websites, etc. in the digital era. Thus professional translators specialize, having in mind the keyword: *repetitiveness*, referring to the fact that within a field keywords and phrases must repeat. So, a collection of repetitive elements may serve two aims: on the one hand we can assure better quality (cf. quality assurance), as specific terms are translated systematically in a similar war, whereas on the other hand we have enhanced productivity, as seeking time is much reduced in repetitive cases. However, the collection of terms seems to be more productive in the case of specialized texts, as they tend to appear more often than longer chunks of texts, unless we have an updated version of a previous document (see, for instance, manuals of various electronic devices). Thus CAT-tools providers offer their products with at least these two functions: term base (TB) and translation memory (TM) management.

More developed CAT-tools have further functions available, for instance an almost direct access for previous parallel texts in two languages, in order to aid the translation of a similar document; *LiveDocs* in *memoQ* can re-use previously translated text-pairs by converting them with a few mouse clicks into an effective TM.

As we are interested in the legal field, we noticed that the Romanian Penal Code (NCP) underwent changes and a new version was published at the beginning of 2014. We selected the first two cases of Article 229 (*Noul Cod penal; Noul Cod de procedură penală*,

[7] http://www.professional-translations.ro/traduceri/traduceri+specializate/traduceri+juridice, 24. 07. 2015.
[8] For instance on proz.com, "the largest directory of professional translation services", 24. 07. 2015.

2014, pp. 101–102) to compare the efficiency of a TB based on the printed dictionaries versus *Google Translate*.

The source text contains 114 words (automatic count within *Microsoft Office*), which can be translated instantly in *Google Translate*[9] (GT), after the source and target languages are set. Interestingly, the translation resulted 96 words, although translations usually tend to be longer (cf. explicitation):

	ART. 229	ART. 229
(1)	***Furtul calificat***	*Robbery*
(2)	*(1) Furtul **săvârșit** în următoarele împrejurări:*	*(1) Theft in the following circumstances:*
(3)	*a) **într-un** mijloc de transport în comun;*	*a) a means of transport;*
(4)	*b) în timpul nopții;*	*b) during the night;*
(5)	*c) **de** o persoană **mascată**, **deghizată** sau **travestită**;*	*c) a person disguised disguised or transvestite;*
(6)	*d) **prin** efracție, escaladare sau prin folosirea fără drept a unei chei adevărate ori a unei **chei mincinoase**;*	*d) burglary, climbing or unlawful use of a key or a key lying true;*
(7)	*e) prin scoaterea din funcțiune a sistemului de alarmă ori de supraveghere, **se pedepsește** cu închisoarea de la unu la 5 ani.*	*e) decommissioning of alarm or surveillance system shall be punished with imprisonment of one to five years.*
(8)	*(2) Dacă furtul a fost săvârșit în următoarele împrejurări:*	*(2) If the theft was committed in the following circumstances:*
(9)	*a) **asupra unui bun** care face parte din patrimoniul cultural;*	*a) on a good part of the cultural heritage;*
(10)	*b) prin **violare de domiciliu sau sediu profesional**;*	*b) by trespassing or professional office;*
(11)	*c) **de** o persoană având **asupra sa** o armă, pedeapsa este închisoarea de la 2 la 7 ani.*	*c) a person having a gun, the penalty is imprisonment from 2 to 7 years.*

Table 1. NCP, fragment from Art. 229

We cannot draw far-reaching conclusions from this fragment, but the parts in bold may offer an insight. Our first impression is that GT managed the source text well and the core meaning is adequately rendered for the general public. However, in the case of a legal text, this is not enough, as the consequences are manifold. In (1) it is questionable whether *robbery* can be used for *furt calificat,* as the Romanian term refers to the felony of *aggravated*

[9] https://translate.google.com/, 25. 07. 2015.

theft (Lister & Veth, 2010, Mezei, 2006), *grand* or *mixed larceny* (Botezat, 2011), or even *professional theft* (Dumitrescu, 2009). The first term is also used by the Official Journal of the European Union[10].

Our second observation is that important parts of the text are missing from the target text: *săvârșit* ('committed') in (2), *într-un* ('on' or 'in') in (3), *de* ('by') in (5), or *prin* ('through', 'by means of') in (6).

Thirdly, erroneous translations appear in at least three cases:

- we should have *a masked person* for *persoană mascată* in (5);
- the translation in (9) is close to incomprehensible, as the source text refers to *assets* belonging to the cultural heritage, whereas the target text refers to the "good part of the cultural heritage", which is impossible to carry out;
- if we accept *trespassing* as the valid term for *violare de domiciliu* ('breaking into a house'), then we are in trouble understanding the entire phrase: "by trespassing or professional office". One may argue that there are unprofessional offices, but the meaning of the GT version is far from *breach of domicile, breaking and entering, burglary, forcible entry* (Lister & Veth, 2010) or *house breaking* (Lozinschi, 2008, Lister & Veth, 2010), even if *trespass* is also listed in one of the dictionaries.

Finally, we can mention the 'aggravated cases of translation'. The translation of *cheie mincinoasă* in (6) is nonsense ("key lying true"), as the Romanian version refers to a *by-key, picklock* or *skeleton key* (Lozinschi, 2008). Further possible translations are *lock pick, master-key, pass-key* in this case[11], as *betty* or *screw* are only slang versions not to be used in legal documents.

The translation in (11) is also troublesome, as it is not as clear as the original; the English version states that any person "having a gun" is punishable with 2 to 7 years, although 'we know' – based on the Romanian source text – that only those persons are punished with prison from 2 to 7 years who broke into a house *having / carrying / with* a gun.

The worst case is *persoană travestită* in (5), as the Romanian term refers to a 'disguised person'[12] (first meaning of the expression), whereas the English version refers to the second meaning. This is a blatant mistake and a grievous offence against people wearing the clothes of the other sex, as the translation insinuates that all of them are thieves.

Conclusions

Many would argue that despite the errors listed in the previous section, MT (GT) managed the Romanian source text fairly well. This reminds us Lin Yutang's famous article entitled *Three American Vices* (Yutang, 1937, pp. 161–165), where we states that "Nearly Right Is Not Enough" in the USA. We tend to think that the same mentality should be used in case of all translations, especially when imprisonment is at stake. All translators should crave for an ever better translation, although we all know that there are no 'perfect translations'. In our view, GT is "nearly right", but still "not enough". Human translators know the proper

[10] http://eur-lex.europa.eu/homepage.html, 25. 07. 2015.
[11] http://dictzone.com/magyar-angol-szotar/%C3%A1lkulcs, 25. 07. 2015.
[12] http://dexonline.ro/definitie/travestit/paradigma, 25. 07. 2015.

meaning of a *picklock* or can correctly identify the notion of 'a disguised person', but most importantly, professional translators will not omit relevant parts of the source text, as prepositions, adverbs, etc. are all important in clarifying situations.

It is convenient to use *Google Translate* as it offers 'a version' in no time, but the question is whether it offers true efficiency or not. Longer texts can be difficult to follow in GT (even inserting them in the online translation tool), and the user can never be sure upon the exactness. GT is good for gisting (Bowker, 2002, p. 4), but we should also take into consideration the pre-editing and post-editing phases of translation. At present, we cannot say that MT is a viable solution without a proper, rather time consuming post-editing phase, as in the majority of cases a full translation may take shorter time and less energy than reviewing MT and searching for all the questionable items. If terms are to be checked anyway, then why not create a TB from the start and make use of the convenient and relaxing matches from a TB within a CAT-tool?

There are voices that creating an own TB is time consuming, but nobody takes into consideration how much time and energy (and probably money) was invested in MT (in our case, GT). In the age when we can speak of a translation *industry* with extremely large texts, term extraction may be a viable solution, which is based on the number of occurrences. Expert translators specialize in certain fields, and we believe that in the long run it is inevitable for them to have trustworthy TBs with relevant entries to ensure quality assurance (QA). When we discuss the efficiency of professional translators, it is beyond doubt that in a particular field they are much more effective than C-3PO (whose 'character' is funny exactly for the reason that 'he' cannot properly sense what is going on around, being helped by another robot). As Albert put it, machines do not translate and do not search for equivalents or look for meanings, and they cannot read between the lines (Albert, 2011, p. 81), searching only for matching strings of characters.

The above sample from the NCP proved on a small scale that MT only "automates the easier part of a translator's job", and the harder and more time-consuming part of translation is left for the human translator (Piron, 1994). Seeing that MT systems are "arch-enemies of clarity and perspicuity" (Kay, 2003, p. 223), the question remains: should translators make use of the benefits of MT or not?

The answer is simple, in our view. Translators should make use of all the resources available, which may contribute to efficiency in matters of time, money and energy, including MT as well. Many observed that MT can be really effective in the case of non-agglutinative languages (cf. the translation of nouns, adjectives, prepositions, etc.). As a result, CAT-tools having various MT options as a built-in feature that can be activated and de-activated may speed up the translation process if the translator is experienced enough to distinguish the results / matches and will not be 'lost in translation'. However, a carefully selected TB in a certain field will be fruitful, even if the start may be painstaking. We may live in a globalized McWorld and speak McLanguages (Snell-Hornby, 2006, p. 132), but the standards for a professional translator are much higher. The proof is simple: only the best translators in a field remain competitive on the market, more precisely, only those who have the necessary competences / skills to keep up with the technological changes in the translation industry.

These are the ones who make use of the *assistive / aiding* possibilities lying in CAT-tools and MT, turning them to their benefit.

Acknowledgement

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development (*Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate*), as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

References

Albert, S. (2011). *"A fövényre épített ház" A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Budapest: Áron Kiadó.

Biau Gil, J. R., & Pym, A. (2006). Technology and Translation. A pedagogical overview. In *Translation Technology and its Teaching (with much mention of localization)* (pp. 5–19). Tarragona: Intercultural Studies Group.

Botezat, O. (2011). *Dicționar juridic român-englez / englez-român* (2nd ed.). București: C.H. Beck.

Bowker, L. (2002). *Computer-Aided Translation Technology: A Practical Introduction*. University of Ottawa Press.

Dumitrescu, D. (2009). *Dicționar juridic român-englez*. București: Akademos Art.

Imre, A. (2013). *Traps of Translation*. Brașov: Editura Universității "Transilvania."

Kay, M. (2003). The Proper Place of Men and Machines in Language Translation. In S. Nirenburg, H. L. Somers, & Y. A. Wilks (Eds.), *Readings in Machine Translation* (A Bradford Book, pp. 221–232). Cambridge, MA; London, England: The MIT Press.

Lister, R., & Veth, K. (2010). *Dicționar juridic englez-român / român-englez*. (R. Dinulescu, Trans.). București: Niculescu.

Lozinschi, S. (2008). *Dicționar juridic Român - Englez*. București: Editura Smaranda.

Mezei, J. (2006). *Magyar-román-angol jogi, közgazdasági és üzleti szótár*. București: C.H. Beck.

Noul Cod penal; Noul Cod de procedură penală. (2014) (4th ed.). București: Editura Hamangiu.

Piron, C. (1994). *Le défi des langues - Du gâchis au bon sens*. Paris: L'Harmattan.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*. John Benjamins Publishing.

Yutang, L. (1937). *The Importance of Living* (A John Day book). New York: Reynal & Hitchcock.

Online sources

http://dexonline.ro/definitie/travestit/paradigma, 25. 07. 2015.

http://dictzone.com/magyar-angol-szotar/%C3%A1lkulcs, 25. 07. 2015.

http://eur-lex.europa.eu/homepage.html, 25. 07. 2015.

http://kilgray.com/memoq/60/help-en/index.html?options___machine_translation.html, 24. 07. 2015.
http://www.ethnologue.com/, 24. 07. 2015.
http://www.imdb.com/title/tt0086190/?ref_=nv_sr_5, 24. 07. 2015.
http://www.imdb.com/title/tt0165874/, 24. 07. 2015.
http://www.nasa.gov/topics/earth/features/2012.html, 24. 07. 2015.
http://www.professional-translations.ro/traduceri/traduceri+specializate/traduceri+juridice, 24. 07. 2015.
http://www.proz.com/, 24. 07. 2015.
https://translate.google.com/, 25. 07. 2015.

INTERCULTURAL DIALOGUE – ESSENTIAL FEATURE OF THE CURRENT INTERNATIONAL COMMUNITY

Alina GENTIMIR
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The current international community has undergone a continuous and complex evolution taking into account the specific aspects of globalization. As a consequence of the massive migration phenomenon, cultural diversity requires efficient strategies of action, such as promotion of intercultural dialogue. A comprehensive analysis of intercultural dialogues reveals interaction of variable parameters, such as immaterial elements - values, attitudes, ideas, and customs – and material components – artistic objects, possessions – with space dimension and transversal approach of policy and culture domains.hameleonic achievement, intercultural dialogue manifests as an essential dimension of contemporary artistic creation, major current political priority and ideal framework for education.An efficient intercultural dialogue, based on the principles of the universality and indivisibility of human rights, democracy and the rule of law, assures a peaceful and secure international community.

Keywords: intercultural dialogue, education, artistic creation, policy priority, international community

1. INTRODUCTION

Globalization, defined as the process of interaction and integration of different nations, affects political systems, economic development and prosperity, environment, culture, and human physical well-being in societies around the world. Even it is not considered a new phenomenon, whereas it had been widespread in Europe and Asia during Middle Age, globalization, nowadays, is characterized by the increase of cross-border trade, investment and migration in the context of swift technological development and the advances of information and communication media. A direct interaction appears between the fields in which globalization has impact on and its general and specific effects. Not wanting to minimize the political and economical outcomes of globalization, thanks to the controversies from reality and legal framework, it is more than adequate a comprehensible analysis of its cultural effects.

Taking into consideration that migration leads to a change of the structure of a society, immigrants altering in time ratios between nationals and minorities. Thus, the multiple cultural affiliations require a clear, coherent, long term strategy for regular performance of a society, strategy which, compulsorily, has to substantiate on a democratic method as it is the dialogue between cultures.

2. CONCEPTUAL DELIMITATIONS

The existence of numerous controversies, overlapping of realities, vagueness of the terms used in the discussion of cultural contexts require establishment of some conceptual delimitations. The fundamental source is the expression "culture" which may be analyzed in light of horizontal and vertical dimensions. The main vectors of activity of culture are individuals, groups, community, time, space, communication. The interactions of these vectors generate "intercultural", "intra-cultural", "cross-cultural" and "multicultural" or "a-cultural" attributes for the areas of operation. While the actions which take place within the same culture outline "intra-cultural" feature, the interaction between cultures is described as or mutuality and equality between communities which have contacts - "intercultural"- or reaches across boundaries – "cross-cultural" – or living alongside one another - "multicultural". It may be not ignored the existence of a community without, or irrespective of, culture (customs and habits) – "a-cultural".

The most used idioms in the case of cultural diversity which characterizes nowadays the international community are "intercultural" in association with premises such as "identity", "dialogue", "context", "communication", "education" and "management". Taking into consideration the impact of the terms in legal framework, case law of different level mechanisms and in day by day reality, it would be preferable a study focused on "intercultural dialogue", which reunites features of all the other expressions.

The main European organizations – Council of Europe and European Union – are bound to be preoccupied by phenomenon which takes place in their community. Each of them endeavors to establish clear, comprehensive and acknowledged qualities of intercultural dialogue.

Intercultural dialogue is defined as "open and respectful exchange of views between individuals, groups with different ethnic, cultural, religious and linguistic backgrounds and heritage based on mutual understanding and respect. It operates at all levels – within societies, between the societies of Europe and between Europe and the wider world' - White Paper on Intercultural Dialogue, 2008.

Intercultural dialogue is considered "an instrument to assist European citizens, and all those living in the European Union, in acquiring the knowledge and attitudes to enable them to deal with a more open and more complex environment" - Decision concerning the European Year of Intercultural Dialogue, 2008.

3. STRUCTURE OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE

3.1. Source of the intercultural dialogue

Culture includes immaterial elements such as values, ideas, ways of thinking and way of life, customs, beliefs, attitudes and material components such as various forms of artistic creation - objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving. This collective programming of the mind distinguishes the members of one group or category of people from another.

3.2. Objective of the intercultural dialogue

The establishment of the intercultural dialogue has become an urgent requirement silent with changing of national and international community's structure.

3.2.1. General objective of the intercultural dialogue

It has set off sine qua non a deeper understanding of the other's global apprehension. It focuses on the function of the collectivity which has to gratify requisites of peacefulness and progression and to configure and develop a sense of mutual belonging. Only this way may be prevented and resolved incompatibilities or even disputes.

3.2.2. Specific objectives of the intercultural dialogue

European legal framework has listed a series of appropriate operations which have to be done in the cultural context. So, the members of community have to share visions of the world, to understand and learn from those that do not see the world with the same perspective they do. It is essential to be identified similarities and differences between different cultural traditions and perception. It has to be established clearly and compulsorily that violence is not a viable solution for resolving eventual disputes between various members of community. Thus, necessary adjustments to all types of existing social and political arrangements must be made only in a democratic manner. One of such fundamental agreement is the one which suggest bridging the divide between those who perceive diversity as a threat and those who view it as enrichment. Only sharing best practices particularly in the areas of intercultural dialogue, the democratic management of social diversity and the promotion of social cohesion and developing jointly new projects it would be possible obtained a lasting positive reaction of the members of community.

3.3. Subjects of the intercultural dialogue

The actors involved in intercultural dialogue are usually "groups" which stand for every type of collective that can act through its representatives: family, community, associations and peoples.

A comprehensive analysis of the subjects reveals varied types of cultural connections. So, especially globalization favors relations between individuals or organizations from different countries and diverse backgrounds (ethnic, social, professional, artistic etc.), links between migrants and local populations, dealings between rural and urban populations, correspondence between centers and peripheries of continents.

3.4. Conditions of the intercultural dialogue

Effectiveness of the intercultural dialogue depends on the establishment of clear conditions of functioning. These dispositions, in function of the model of approach to intercultural dialogue, may be organized in two categories: preconditions or general conditions, which have to be accomplished by the partners in order to assure the appearance of the dialogue; and specific or substance conditions, which establish the guarantees and, in the same, time solutions of a productive dialogue.

The fundamental premise is represented by the necessity to recognize equal dignity for all participants; there are not accepted hierarchies or ascendants of the partners of the dialogue because all have qualities and limits. Actors have to participate to the interchange by free will. Only voluntary engagement may draw in positive effects in communication. The availability of all actors is sustained by their openness, curiosity and commitment, and the absence of a desire to "win" the dialogue. This may happen purely with self-confident, mature and good character partners.

An essential substance condition of the dialogue is readiness to look at both cultural similarities and differences. For this purpose it has to be covered several stages. The first

stage is represented by the good knowledge of the own culture. Next step is described by a minimum degree of acquaintance about the distinguishing features of one's own and the "other" culture. Other basic point is the capability of arranging the traits of the cultures in classes of resemblances and distinctions. Not less valuable is the ability to find a common language for understanding and respecting cultural differences.

3.5. Contain of the intercultural dialogue

The intercultural dialogue comprises usual activities and special dedicated programmes. Intercultural dialogue is not underlined at any specific stage of these actions. This allows the conclusion that activities are not conducted with the explicit intention to conduct intercultural dialogue, but rather simply touch upon it while in the framework of transnational cooperation.

The intercultural character of the activity is proved by the features of the dialogue's partners: different national affiliation or distinct cultural background as well as their itinerant character all over the world.

4. FEATURES OF THE INTERCULTURAL DIALOGUE

4.1. Intercultural dialogue – essential dimension of contemporary artistic creation

Intercultural dialogue stresses the challenges and opportunities of encounters between artists, other culture professionals and audiences of different cultural backgrounds. It is essential constitutive in today's arts and culture practice. The projects are focused on showing the characteristics of the cultures and developing common ideas. They must not consist fully and exclusively in the production and maintenance of websites, the production of magazines and newspapers, the organization of conferences or meetings and the production of studies and reports performance, fair or exhibition, arts residency, festival, publication, research, training, workshop or lecture, multimedia and new technologies. For example, projects which bring together writers from different countries who present their works in their native languages during public reading sessions; festivals during which each project partner has a national day with specific gastronomy, literature, music etc.

4.2. Intercultural dialogue – major current politic priority

Intercultural dialogue is not mainly linked to arts, but to societies. Intercultural dialogue is actually a political and social issue, one that is really important in order to overcome nationalism, the fear for minorities and foreigners.

Thanks to their impact on communities, national or international, notions of "dialogue of civilizations" and "intercultural dialogue" have only recently drawn the attention of international political institutions.

Beginning with First Summit of Heads of State and Government (Vienna) which proclaimed that cultural diversity characterized Europe's rich heritage and that tolerance was the guarantee of an open society, the Council of Europe has assumed intercultural dialogue as a high primacy of its policy. It has been adopted legal instruments, set out mechanisms of protection and initiated programmes and agreements.

The main legal framework related to intercultural dialogue contains European Charter for Regional or Minority Languages (1992), Framework Convention for the Protection of National Minorities (1995); "Faro Declaration" (2005), which outline the strategy for the

promotion of intercultural dialogue in the context of the overall remit of the Council of Europe to support human rights, democracy and the rule of law, to strengthen social cohesion, peace and stability; Declaration on 'the future of the Council of Europe youth policy: AGENDA 2020' (2008), which analysis intercultural dialogue in the light of conflict prevention and management, post conflict reconciliation, support to young refugees, asylum seekers and displaced persons, and the promotion of global solidarity and cooperation.

The most significant legal instrument adopted by Council of Europe is *White paper on intercultural dialogue (2008, 2010)*, which was preceded by a large consultation with civil society and constitutes the milestone of intercultural dialogue policy in Europe. Moreover, as a follow up, in 2011 the Parliamentary Assembly published the Recommendation 1962 (2011) on the religious dimension of intercultural dialogue.

The main mechanisms of protection of intercultural dialogue are European Court on Human Rights (1994), European Commission against Racism and Intolerance (2002), Conference of International Non-governmental Organisations (2011), qualified as "the voice of civil society" which provides a hands-on concise, user-friendly Dialogue Toolkit and aims to help build social cohesion and the human rights based approach regarding diversity issues.

Important agreements were signed by the Council of Europe and different partners, charting future cooperation. Thus, it has to listed the protocols with United Nations (particularly UNESCO and the "Alliance of Civilizations" initiative), Organisation for Security and Cooperation in Europe, European Union, "Anna Lindh Euro-Mediterranean Foundation for the Dialogue between Cultures" and Arab League Educational, Cultural and Scientific Organization (ALECSO).

The key programmes launched by Council of European are European Youth Campaign against racism, anti-Semitism, xenophobia and intolerance ("All Different – All Equal"), European Youth Campaign on Diversity, Human Rights and Participation.

European Union has been primarily focusing on the development of intercultural awareness and understanding of individuals, in view of European citizenship and mobility.

The main legal source of European Union is article 165 of the Treaty of Lisbon, which encourage the development of youth exchanges and the participation of young people in democratic life in Europe.

Another important legal instrument is the renewed Framework of cooperation in the youth field (2009), which was published just after the European Year, intercultural aspects being mentioned in the areas of action 'Social inclusion' ('support the development of intercultural awareness and competences for all young people and combat prejudice'), and 'Culture and Creativity'.

An significative contribution has been brought by the intercultural dialogue between Europeans and other nations from all over the world, all interested in funding programme for youth of third countries and in develop initiatives such as the EU-China policy dialogue on culture launched together with the Ministry of Culture of China in 2009, which gave birth to the EU-China Year of Youth in 2011 and the EU-China Year of Intercultural Dialogue in 2012.

United Nations delegate UNESCO and Alliance of Civilizations to contribute to the safeguard and promotion of the culture as a shared resource for dialogue and sustainable development. In this purpose have been adopted conventions and created programmes.

Fostering cultural diversity and intercultural dialogue is one of the main pillars of UNESCO's action in South-East Europe. The main objective is to encourage cultural pluralism at the local, regional and national level as well as regional and sub-regional initiatives, highlighting the importance of transfers and exchanges between cultures.

As well, UNESCO assume the same position as Council of Europe concerning the role that can be played by culture in conflict or post-conflict situations as a vehicle for reconciliation through cultural heritage.

Specific for UNESCO, nevertheless, is the qualification of culture as common spaces for exchange via its Routes of Dialogue programme. The success of past programmes, such as Arabia Plan, Caucasus Project, Intercultural Dialogue in Central Asia, Iron Roads in Africa, Mediterranean Programme, The Routes of al-Andalus (PDF in French) encourage the efficient actions in on-going projects: UNESCO Silk Roads Online Platform, The Slave Route.

United Nations Alliance of Civilizations is considered leading United Nations platform for intercultural dialogue, understanding and cooperation. It explores the roots of polarization between societies and cultures and to recommend practical programmes of action, such as Intercultural Award, Intercultural Leaders, Migration Programming, Peaceapp, Summer schools, Media and Information Litaracy etc. It concentrates its activity in areas as Education, Youth, Migration and Media, implementing continuity, cooperation and progressivity, prevention principles.

4.3. Intercultural dialogue – ideal framework for education

All the international and regional organizations have focused on promoting intercultural dialogue in educational systems. In this purpose it has been created over the time different educational programmes and mechanisms intended to achieve the objectives of intercultural dialogue.

Council of Europe have produced long-term action programmes, such as those focussing on education for democratic citizenship, teacher training for intercultural learning and history teaching, inter-community relations, the programme for the development of monitoring and communication tools of national programmes for Roma in South East Europe, or specific programmes run by the North-South Centre, the European Centre for Modern Languagesand the two European Youth Centres of the Council of Europe.

European Union elaborated Youth programme (2000-2006), which referred to only 'intercultural preparation' of participants, Youth in Action programme (2007-2013), which clearly included 'intercultural dialogue'. As well, it has to mentioned SALTO - Support, Advanced Learning and Training Opportunities - within the European Youth programme, on Cultural Diversity, which organises trainings and issues publications on this topic.

The framework of the Partnership in the youth field set up by the European Commission and the Council of Europe, the focus around the theme of intercultural dialogue has been reflected in several publications (Tkit on Intercultural learning, the Youth Knowledge Book Intercultural learning in non formal education). Moreover, the European Union Council of Europe youth partnership has been working on the project of setting up

Indicators for Intercultural dialogue in Non formal education activities, in cooperation with various actors in the field, and especially with SALTO Diversity which conducted a research on intercultural competences.

The flagship initiative 'Youth on the Move', part of the Agenda EU2020 issued in 2011, promotes the development of intercultural competences of individuals through learning mobility.

A recent programme initiated by UNESCO - Education for All (EFA) movement – is a global commitment to provide quality basic education for all children, youth and adults. In order to put into practice this programme, it was ellaborated The Dakar Framework for Action, which mandated UNESCO to coordinate Governments, development agencies, civil society and the private sector, in cooperation with the four other conveners of the Dakar Forum (UNDP, UNFPA, UNICEF and the World Bank). As the leading agency, UNESCO has focused its activities on five key areas: policy dialogue, monitoring, advocacy, mobilisation of funding, and capacity development in the sight of the achievement of essential goals : expanding and improving comprehensive early childhood care and education, especially for the most vulnerable and disadvantaged children; ensuring that by 2015 all children, particularly girls, children in difficult circumstances and those belonging to ethnic minorities, have access to, and complete, free and compulsory primary education of good quality; ensuring that the learning needs of all young people and adults are met through equitable access to appropriate learning and life-skills programmes; achieving a 50 per cent improvement in levels of adult literacy by 2015, especially for women, and equitable access to basic and continuing education for all adults; eliminating gender disparities in primary and secondary education by 2005, and achieving gender equality in education by 2015, with a focus on ensuring girls' full and equal access to and achievement in basic education of good quality; improving all aspects of the quality of education and ensuring excellence of all so that recognized and measurable learning outcomes are achieved by all, especially in literacy, numeracy and essential life skills.

The latest initiative of UNESCO is World Education Forum 2015, at which it was adopted Incheon Declaration. Principles as equitable and inclusive quality education and lifelong learning for all by 2030, transforming lives through education, gender equality were proclaimed as the future fundamental goals which must be achieved only in conditions of strong global and regional collaboration, cooperation, coordination and monitoring of the implementation of the education agenda based on data collection, analysis and reporting at the country level, within the framework of regional entities, mechanisms and strategies.

5. CONCLUSIONS

Seen as an aspect of transnational cultural cooperation, intercultural dialogue has become a major priority of the political, social, cultural institutions, both the national and international level. Only a dialogue based on the principles of the universality and indivisibility of human rights, democracy and the rule of law will guarantee international peace and stability in the long term.

Bibliography

M. N. Balan, *Statutul juridic al minorităţilor naţionale*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan. Cuza", Iaşi, 2013

Laura-Maria Crăciunean, *Protecţia diversităţii culturale în dreptul internaţional: modelul „uniţi în diversitate"?*, Editura Hamangiu, Bucuresti, 2013

John Farina, The Role of Religion in Civil Society and Intercultural Dialogue : a Cross-Cultural and Comparative Perspective, Pace diritti umani : rivista quadrimestrale del Centro Interdipartimentale di Ricerca e Servizi sui Diritti della Persona e dei Popoli dell'Università di Padova, vol. 8, issue 2, 2011

Mircea Brie, *Ethnicity, Religion and Intercultural Dialogue in the European Border Space*, in Mircea Brie, Ioan Horga, Sorin Şipoş, *Ethnicity, Confession and Intercultural Dialogue at the European Union's East Border*, Editura Universităţii din Oradea/Editura Universităţii din Debrecen, supliment Eurolimes, Oradea/Debrecen, 2011, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2220672

Bianca Florea, Ewa Majczak, Intercultural Dialogue As an Objective in the EU Culture Programme (2007-2013) Research and recommendations for the next framework programme, Platform for Intercultural Europe & Culture Action Europe, 2010, http://www.intercultural-europe.org/docs/ICD_in_the_Culture_Programme.pdf

Andra Iftimie, *Consideraţii asupra regimului juridic al minorităţilor în România între 1944-1945*, în volumul *colectiv Dilemele convieţuirii în procesul modernizării societăţii româneşti în spaţiul est-carpatic (secolele XIX - XX)*, coord. C. Turliuc, ed. Junimea, Iaşi, 2011

Lin Ma, *Is There an Essential Difference between Intercultural and Intracultural Communication?* in Jens Allwood (ed.), *Intercultural Communication*, ISSN 1404-1634, 2003-2004, issue 6, http://www.immi.se/intercultural/nr6/lin.htm

UNESCO World Report Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue, United Nations Educational, Cultural and Scientific Organization, 2009, http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001852/185202e.pdf

Francesco Francioni, *Cultural Human Rig*hts (author and editor with M. Scheinin), Nijhoff, Leiden and Boston, 2008

http://www.united-church.ca/files/intercultural/multicultural-crosscultural-intercultural.pdf

http://www.tesol-france.org/uploaded_files/files/susan-fries.pdf

http://pjp-eu.coe.int/en/web/youth-partnership/intercultural-dialogue

http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp#P30_3374

http://www.coe.int/t/dghl/monitoring/ecri/default_en.asp

http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/148.htm

http://www.unesco.org/new/en/venice/culture/intercultural-dialogue/

http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/dialogue/intercultural-dialogue/

http://www.unaoc.org/

http://www.unesco.org/new/en/education/themes/leading-the-international-agenda/education-for-all/

http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002111/211172e.pdf
http://en.unesco.org/world-education-forum-2015/
https://en.unesco.org/world-education-forum-2015/incheon-declaration

TRANSYLVANIAN PHYSICIANS-REPRESENTATIVES OF THE ROMANIAN ENLIGHTENMENT

Mirela RADU, "Titu Maiorescu" University of Bucharest and Ionela Guşatu, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: Physicians, far from being neophytes in the art of writing, have also tried the power of their pen. Perhaps to offset the unaesthetic they come across daily, but also as a result of their polyvalent education, they have benefited from. Physicians have always been an important part of the intellectual elite of society. By tradition, they were the holders of vast knowledge in different areas, knowledge that sometimes wore their steps beyond the border of medical science soaring them towards the path of arts. In the XVII and XIX centuries, formed in universities abroad, Romanian physicians came back to the country and honored not only the people but also brought an important contribution to the cultural development of the country. Transylvanian physicians promoted both reforms in healthcare as well as fervent nationalism in a troubled period of our history, occupying, through their scientific, didactic and even philological work, a special place in the panoply of illustrious figures of Romanian culture.

Keywords: enlightenment, medicine, physician, healthcare reforms, josephinism

Marea majoritate a medicilor transilvăneni şi-au construit o educaţie aleasă pe meleaguri străine. Purtători ai făcliei ştiinţei, aceştia au înţeles nu doar necesitatea dezvoltării unei societăţi sărăcită de neajunsuri economice ci şi nevoia unităţii limbii şi poporului român. Dacă prin reformele sanitare promovate medicii vizau îmbunătăţirea stării de sănătate a unei populaţii bântuită de boli ale sărăciei, prin scrierile lor, istorice, folclorice, didactice şi filologice, aceştia urmăreau creşterea stării de conştientizare a latinităţii limbii române.

Vasile Popp (1789-1842), provenit dintr-o familie de clerici, a urmat cursurile facultăţilor de medicină şi filozofie. Doctoratul pe care l-a obţinut în medicină (*Despre obiceiurile populare de înmormântare la români*) în 1817, reprezintă nu doar dovada înclinaţiei sale ştiinţifice ci şi un studiu foarte valoros al tradiţiilor româneşti şi ale modului acestora de viaţă, fiind un document de sinteză care îmbina elemente de istorie a medicinei şi creaţie populară. În 1813 Popp semna o lucrare integral redactată în limba latină intitulată *Elegia de laudibus Medicinae*, un reuşit panegiric al figurilor cele mai importante de-a lungul istoriei medicinei, îmbinând legendele cu faptele istorice, de la Higea şi Apolo, până la Hipocrat şi van Helmont. În 1820 traduce în limba română o lucrare importantă a chirurgului Raphael Johann Steidele (*Manual pentru arta moşitului*).

Vasile Popp s-a implicat şi în activitatea didactică, predând până în 1821 filosofia şi filologia. Scriind prefaţa *Psaltirii în versuri* (1827) a lui Ioan Pralea, Popp insistă asupra necesităţii studierii limbii latine. Înflăcărat de naţionalism, Popp nota într-o scrisoare trimisă autorului Psaltirii: "(…) din îndurarea providenţei au dobândit ambele principate domni din

sânul său, de la care multe pot aştepta muzele."[1] Militant activ pentru recunoaşterea drepturilor naţionale româneşti şi în calitate de dascăl la Seminarul Socola din Iaşi-primul cu predare integral în limba română- Popp pleda ori de câte ori putea pentru unitatea de limbă şi cultură a românilor, afirmând categoric că o naţiune: "(…) nu se poate osebi fireşte prin munţi înalţi, riuri mari sau alte hotare politice, ci numai acolo încetează o naţie unde încetează limba care o vorbeşte."[2] De altfel, Popp se înscria prin spusele sale într-o încercare generalizată la vremea respectivă de intensificare a luptei pentru solidaritate naţională. Dar Vasile Popp nu a neglijat nici practicarea medicinei. În 1829 devenea *physicus cameralis*, următoarea poziţie după *protomedicus* numit de autorităţile de la Viena în fiecare provincie. De această funcţie îşi leagă numele Vasile Popp în încercarea de a eradica unele boli miniere cu care a venit în contact în regiunea Zlatnei unde fusese cantonat. Printre acestea se numărau guşa endemică şi chiar pesta. În calitatea sa de *physici* numit de autorităţile habsburgice, Popp a dus o muncă asiduă nu numai de eradicare a unor boli epizootice ci a luptat şi pentru crearea de farmacii şi vaccinarea antivariolică, boală care ucidea mulţi copii la vremea respectivă. În calitatea sa de *physicus* al Braşovului, Popp solicita, în 1820, forurilor superioare introducerea unor cursuri de *Politia Medica*.[3] Mai toată elita medicală a vremii era interesată de realizarea unor studii de topografie medicală iar Vasile Popp publica şi el un studiu despre puterile curative ale apelor minerale: *Despre apele minerale de la Arpătac, Bodoc şi Covasna şi despre întrebuinţarea aceloraşi în deschilinite patimi* (1821). Ca mai toţi intelectrualii vremii, Popp tânjea la un program de educaţie care să permit populaţiei să înveţe mai multe despre meşteşuguri, plante şi modalităţi de vindecare.În 1838, publica la Sibiu o lucrare vastă şi cu aspiraţii de cronică *Disertaţie despre tipografiile româneşti în Transilvania şi învecinatele ţări de la începutul lor până la vremile noastre*.

Dar încercarea de seamă a medicului român a fost aceea de a propaga cunoştiinţele medicale atât în sânul claselor superioare şi culte ale societăţii cât şi în rândul populaţiei. Folosindu-se de raţionamente ştiinţifice, didactice şi morale, Popp a încercat diseminarea unor valori atât culturale cât şi ştiinţifice. Ca mai toţi cărturarii Şcolii Ardelene, Vasile Popp încerca să lupte pentru idealul românesc atât prin susţinerea reformelor medicale cât şi lingvistic prin împrumuturile unor neologisme din latină şi franceză, cuvinte aparţinând terminologiei medicale menite să întărească dezideratul erudiţilor iluminaţi: demonstrarea caracterului latin al limbii române. Astfel, Popp introducea termenii de origine latină sau franceză: *absorbţie*, *apetit*, *arterie*, *catar*, *comoţie*, *colică*, *flegmatic*, *ipohondrie*, *organ*, *temperatură*, etc. Dacă pe unii termeni medicali i-a importat direct, pe alţii, mai inaccesibili a încercat să-i explice cu ajutorul terminologiei populare: *excreţie adecă lepădare* etc.

---

[1] Scrisoare a lui Vasile Popp către Ioan Pralea, 1 octombrie 1927 în *Arunc pumnul*, *Lepturariu*, IV, p. 114, preluat în A.D. Xenopol *Istoria rumînilor din Dacia Traiană*, Vol. VI, Capul II, *Revoluţia din 1848*, *3. Mişcarea literară de la 1822-1848*, p. 305

[2] *Precuvîntarea la Disertaţia despre tipografiile* româneşti, Sibiu, 1838, preluat în A.D. Xenopol *Istoria rumînilor din Dacia Traiană*, Vol. VI, Capul II, *Revoluţia din 1848*, *3. Mişcarea literară de la 1822-1848*, p. 314

[3] A se vedea *Propunerea doctorului Vasile Popp din 1820 privind crearea catedrei de Politia medica la Liceul Medico Chirurgical din Cluj*, în V.L. Bologa şi Samuel Iszak *Studii de istorie a medicinei*, Cluj, 1968, pp. 123–135

Ioan Piuariu-Molnar (1749-1815) este nu doar unul dintre primii medici români ci şi unul dintre semnatarii *Supplex Libellus Valachorum* (1791), primul document programmatic ce sprijinea drepturile românilor transilvăneni. Contextul istoric era unul favorabil luptei pentru identitatea naţională având în vedere că la 1781 se publicase *Edictul de toleranţă* care conferea şi românilor necatolici dreptul de a ocupa funcţii publice. Perioadă de mari reforme sociale, adesea numită perioada iosefină[4], anii începutului de secol al XIX-lea au reprezentat pentru intelectualitatea românească o rampă de lansare a proiectelor visate pentru atingerea prosperităţii, de accedere la iluminismul european. Reformele envizajate de Maria Tereza şi continuate de Iosif al II-lea aveau să reverbereze şi în societatea românească transilvăneană, conducând la crearea unei pături de intelectuali români care să aibă acces la pârghiile de emancipare naţională. Reprezentanţii Şcolii Ardelene, al cărui reprezentant de seamă a fost şi medicul oftalmolog Molnar[5]-"cărturar iluminist", militau pentru unitate teritorială, pentru revirimentul tradiţiilor româneşti şi nu în ultimul rând, în plan filologic, pentru grafia latină şi renunţarea la scrierea chirilică. Înarmaţi cu argumente istorice şi filologice, iluminiştii transilvăneni au luptat aprig pentru reclădirea identităţii româneşti. Dincolo de aportul în lupta de independenţă naţională, unii propagatori ai cunoştiinţelor medicale au avut şi meritul de a fi tradus unii termeni neologici medicali pentru prima dată în limba română. Fapt ce a condus pe unii autori să-i crediteze ca fiind primii întemeietori ai limbajului medical în faza incipientă.[6] Majoritar preluat din limba latină, limbajul medical pe care aceşti medici l-au întemeiat în limba română purta şi influenţa studiilor făcute în special la Viena, fiind îmbogăţit cu terminologie preluată din limba germană.

Molnar a îmbrăţişat şi activitatea didactică, ca mai toţi confraţii săi, predând oftalmologia la Şcoala chirurgicală de la Cluj având în vedere că deţinea, încă din 1774, ca urmare a frecventării Facultăţii de Medicină de la Viena, titlul de *magistru oculist*. Guvernatorul Transilvaniei de la vremea respectivă Samuel von Brukenthal, admirator al activităţii febrile desfăşurate de Molnar pentru ajutorarea populaţiei româneşti pauperizate, îl susţine în dorinţa de a se perfecţiona în chirurgie oculară. Dedicat nu doar practicării medicinei ci şi carierei didactice, Molnar a predat oftalmologia la Liceul chirurgical din Cluj. În 1785, Molnar publica la Viena o lucrare dedicată stupăritului *Economia stupilor*.

Dar activitatea sa se leagă şi de filologie. Astfel, in 1803, Molnar publica traducerea din maghiară a lucrării *Învăţătură adevărată pre scurt pentru a vindeca boala sfranţului*. Iar cu trei ani mai devreme, în 1798, Molnar publica o lucrare dedicată artei argumentaţiei intitulată *Retorică, adică învăţătura şi întocmirea frumoasei cuvântări. Acum întâi izvodită pe limba românească, împodobită şi întemeiată cu pildele vechilor filosofi şi dascali bisericeşti.* Pasiunea pentru ideile reformatoare şi iluministe şi-a găsit expresia în lucrarea istorică amplă pe care Molnar a tipărit-o la 1800 la Buda *Istorie universală adecă de obşte care cuprinde în sine întâmplările veacurilor vechi*. De numele său se leagă şi primele încercări de tipărire a unor ziare în limba română *Foaia românească pentru econom* şi *Foaia românească pentru*

[4] Angelika Schaser, *Reformele iosefine în Transilvania şi urmările lor în viaţa socială*, Editura Hora, Sibiu 2000, p. 45

[5] Eugen Denize, *Italia şi italienii în cultura română. Până la începutul secolului al XIX-lea*, Editura Mica Valahie, 2011, p. 265

[6] Samuel Izsák., *Iluminismul medical românesc*, în *Studii de istoria medicinei*, Cluj, 1958, p. 79

sătean (1789) dar şi primul manual de chirurgie cu veleităţi ştiinţifice redactat în limba română *Sfătuire către studenţii în chirurgie* (1783).

Cu o pregătire ştiinţifică cuprinzătoare, medicii români transilvăneni au avut dorinţa nu doar de a accede la o dezvoltare economică şi socială la nivel european ci s-au erijat şi în promotori ai interesului românesc în însuşi fibra sa: dezvoltarea coeziunii de simţire patriotică încercând să susţină, chiar dacă stângaci şi forţat pe alocuri, latinitatea limbii române ca argument în lupta pentru libertatea drepturilor cetăţeneşti ale populaţiei ardelene.

BIBLIOGRAFIE

V.L. Bologa şi Samuel Iszak *Studii de istorie a medicinei*, Cluj, 1968

Denize, Eugen *Italia şi italienii în cultura română. Până la începutul secolului al XIX-lea*, Editura Mica Valahie, 2011

Izsák, Samuel *Aspecte din trecutul medicinii româneşti*, Bucureşti, 1954

Izsák, Samuel *Studii de istoria medicinei*, Cluj, 1958

Schaser, Angelika *Reformele iosefine în Transilvania şi urmările lor în viaţa socială*, Editura Hora, Sibiu 2000

Vătămanu, Nicolae *De la începuturile medicinii româneşti*, Bucureşti, 1966

A.D. Xenopol *Istoria rumînilor din Dacia Traiană*, Vol. VI, Capul II, *Revoluţia din 1848, 3. Mişcarea literară de la 1822-1848*

ADORNO AND PHILOSOPHY AS SNOW WHITE

Ovidiu-Marius BOCȘA
North University of Baia Mare

Abstract: Since Gorgias of Leontini to postmodernism, there had been many attempts to change both reality and man. Some traces are alive in man`s purposes. We may see the instrumental rationality and the significant rationality at work between the search of happiness and moral skepticism. The aim of this paper is to observe that the term "acceptable" is referring to the essential need of our spirit and soul. The term deserves a new dignity as concept of our selected encompassing. Why has man never stopped at the Acceptable? What is beyond the Acceptable? Maybe we find ideals, utopias and idols. It is everything we gather round about our acts having illusions as results . Man`s fate is in direct connection with the distance from his own choice, the horizon of expectation for something else than all that we let to fill it at random. As common sense if we may discover the Acceptable, why don`t we reject the unacceptable? Could we construe such a habit – in which reason itself follows the same pulses of agreeing or rejecting - of living our truth (a kind of spiritual experience): both epistemic and ethical, based on our given existence as it is?

Keywords: Communicativity, communicability, communicative ethics, ethics of resistance, rationality.

INTRODUCTION

Gorgias of Leontini[1] is one of the most provocative voice of the antiquity who proves the philosophical seduction. His challenge sounds in amasing terms: "Nothing exists; even if something exists, nothing can be known about it; and even if something can be known about it, knowledge about it can't be communicated to others. Even if it can be communicated, it cannot be understood."[2]Actually,even if we take this as an ordinary exercise of rhetoric, it still covers space and time of our culture and civilisation, because he visited the territories of existence, knowledge, comunication and interpretation and pointed out the paradoxes whose keys would eventually open the whole philosophy`s heavens. Indeed, a whole history is

[1]*Greek sophist (c. 485 – c. 380 BC), possible pupil of Empedocles , seen nowadays as representative of extreme pessimism and a radical skepticism that finally ends in nihilism. "This kind of nihilism is developed as a belief that all values are baseless and that nothing can be known or communicated" .See: Filosofia greacă până la Plaon,vol II, 2nd part p 447-523 trans, introductions and notes A. Piathkowski and I.Banu,Ed.Științifică și Enciclpedică, București 1984 or http://en.wikipedia.org/wiki/Gorgias; also: http://www.iep.utm.edu/gorgias; also: Jarratt, Susan. "The First Sophists and the Uses of History." Rhetoric Review 6 (1987): 67-77.*

[2] *Known better as Gorgias' trilemma ,it "develops three sequential arguments in On Non-Existence : first, that nothing exists, second, that even if existence exists, it is inapprehensible to humans, and third, that even if existence is apprehensible, it certainly cannot be communicated or interpreted to one's neighbors." See: http://en.wikipedia.org/wiki/Gorgias http://users.wfu.edu/zulick/300/gorgias/negative.html; also:Consigny, Scott. Gorgias: Sophist and Artist. Columbia: University of South Carolina Press, 2001*

developped around these ideas looking for the meaning of the Acceptable itself. In his history –as Aurel Codoban[3] observes in *Semn și interpretare*[4] -the Occidental philosophy acted through its problems as it would try to reply Gorgias: First Greek philosophy had as theme ”that what is”, the arche (ἀρχή), thus the principle. Then, modern philosophy had as theme the knowledge, emphasizing the role of idea. Nowadays (postmodern) philosophy stated we could communicate, but the only reality was the sign. They appeared three main concepts: the thing, the idea and the sign. From existence, reality, Being, knowledge and meaning there is a long journey having numerous stations in which representative thinkers were tempted by Absolute, case of Augustinus and Thomas d`Aquino (and all the Fathers of the Church and Apologets, especially of Middle Age). G.L. Fonsegrive, in his *Essai sur le libre arbitre* (1887) summed up that the different pro and contra theses had emphasized that: a) The Absolute does not exist and cannot be thought (case of Prothagoras,Epicurus, Hume, Stuart-Mill, Auguste Comte etc) b)There is the Absolute but it is uncomprehensible (Hamilton, Mansel, Herbert Spencer etc) c)The Absolute is thought but it is not real);d)The Absolute is real and inteligible (Fighte, Schelling, Hegel).[5] There is also a long way of the acceptable: case of Berkeley assuming that ”to be is to be perceived”; case of Kant whose knowledge means to build the world ; case of Schopenhauer, whose real world is ”the world as will and representation ”. Socrates, Plato and Aristotle were under the temptation of the being and becoming as well as Kant and Hegel saw the great adventure of the spirit in building its own world, while ourdays, the world became ”a world of the significations”, in which the language has common roots with behaviour.

1. BETWEEN ”ETHICS OF RESISTANCE” AND ”COMMUNICATIVE ETHICS”

Yet, d`Holbach explained that without an acceptable as territory of his liberty, the soul of man either became withered or revolted. Adorno following Kant keeps under suspicion the instrumental reasoning. In *Minima Moralia* and in the posthumously published lectures on *The Problems of Moral Philosophy*, Adorno construed his ‘ethics of resistance’ as a kind of explanation on that we ought not to cooperate with or adjust our life to the ”universal fungibility”. Adorno emphasizes the human mistakes are socially sedimented as “instrumental rationality” because a kind of institutionalised pattern that keeps people out the real freedom or push man to anarchy.He estimates intelligence itself is a moral category ,thus the true rationality ought to be the place of moral value. Adorno speaks about a kind of historical and contingent rationality. belonging to Enlightenment with its scientific and technological knowledge that enable man to control and to manipulate external nature. So, rationality and reasoning having the meaning of domination became obsessively accumulation of knowledge useful for mastering the external world [6] It is a sophisticated journey into practical lifeworld as it appears under the normative space described in terms of fundamental moral obligation as

[3] *Aurel Codoban (b.1948) specialist in semiology , hermeneutics and history of religions, professor at University ”Dimitrie Cantemir” and University”Babeș-Bolyai” of Cluj-Napoca.*
[4] *Semn și interpretare (Sign and interpretation), Dacia,Cluj-Napoca ,2001p.5-8*
[5] *Anton Dumitriu,Homo universalis,Ed.Eminscu,1990, p.66*
[6] *DA 9-48.*

Adorno subtly expresses because Hitler has imposed on mankind: ”to order their thought and actions such that Auschwitz never reoccurr, nothing similar ever happen.”[7] Adorno emphasizes the human mistakes are socially sedimented as ”instrumental rationality” because a kind of institutionalised pattern of unfreedom. Adorno (following Kant) keeps under suspicion the instrumental reasoning. He estimates intelligence itself is a moral category, thus the true rationality ought to be the place of moral values. His ethics of resistance presupposes the virtues of responsability (*Mündigkeit)*, modesty and affection as well as Adorno's own life is an example, because his destiny did not cover resignation and a model for quietism.

Karl-Otto Apel[8] uses a “complex and multi-dimensional framework”[9] in which are put at work both the dichotomy of Wilhelm Dilthey[10] and ideas from the so called ”interpretive sociology”[11] in the context of communicativity[12] and communicability[13].In both the cases (for Orient and Occident) there are to be observed the giveness and a better understanding of the Acceptable by starting with the moral judgments and the moral acts belonging to the given (forgot) habit of practicing them; there is important to assume the “common sense and ordinary language ” (and farther following the moral way among stages of development of

---

[7] *Negative Dialectic (ND ,358 The Adornian imperative regards type of education against barabary .It is the way to prevent ”repetition of Auschwitz' or of something similar” (CM 199: MCP 116). Unfortunatelly, meanwhile other tragical events have taken place :wars etc. This Adornian negative epistemology shows that rational subjects cannot be sure on the results of their actions in spite of their good intentions. There are just various modes of surviving in a world under the sign of alienation and unfreedom. Adorno thinks that the administrative systems and commodification come to exist for the sake of something else called 'universal fungibility'. (PDM 228) Cultural activities and intellectual pursuits are turned into mere means for the attainment of self-preservation so that it is difficultto see and practisethegood. (DA 9-48)*

[8] *Karl-Otto Apel (b. 1922) Professor Emeritus at the University of Frankfurt am Main developed a distinctive approach called "transcendental pragmatics. See: "Transcendental Point of View ,Manchester University Press, 1988 ,ISBN 07190 5538 5 p2-3; see:http://en.wikipedia.org/wiki/Karl-Otto_Apel; also,see:http://books.google.ro/books?id=Onq7AAAAIAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=communicability+Karl+Otto+Apel&source=bl&ots=4uuLQWDyaY&sig=-eaGSZmMJomBMyOeDp2UdWe7r-A&hl=ro&sa=X&ei=DohOVOi_E4TfaL2_gdAH&ved=0CDYQ6AEwAw#v=onepage&q*
=communicability%20Karl%20Otto%20Apel&f=false

[9] *Karl-Otto Apel,From a transcendental-semiotic point of view,Manchester University Press,ISBN 07190 5384 6*

[10] *Wilhelm Dilthey (1833–1911) distinguished between the natural and human sciences aming to arrive at law-based explanations, respectively understanding of human and historical life (Verstehen/Erklärung ,thus understanding vs. clarifying from the hermeneutic context).By following Kant,he tried to develop a Critique of Historical Reason that can do justice to the full scope of lived experience. That meant an inner articulation of the temporal structures of our own experience and the interpretation of the external objectifications of others.*

[11] *Kind of anti-positivism emphasizing the role of social actions upon man in the direction of Max Weber.*

[12] *Comunicativity regards to different types of communication (between persons, groups, or mixed when it may be used the common sense, the ordinary language, the scientific ,categorical-philosophic or the symbolic one. All need a kind of interaction and especially the correct understanding of the meaning. Francisc Jaques is interested on the second context in which an important contribution belongs to Heidegger. See http://www.history-cluj.ro/SU/anuare/2010/Continut/art26Vidam.pdf*

[13] *Communicability and its ethics need a “revisited horizon with roots and aims of rationality” for any acceptable . See Teodor Vidam , Întemeierea eticii comuncării: Francisc Jaques în şi faţă de K-Otto-Apel şi J.Habermas, p. 584 „The exactness of communicability consists in its universality ,historicity, semanticity and ethics.”*

moral judgments and basic norms of social sciences, as well as a given society[14]; also, the researches on meta-ethics concerning the individual and collective strategies to find the acceptable of economical and political real needs and re-conciliation of the conflict of interests. Even if pessimistic concerning the social institutions (and even concerning the great expectations of Reason whose failure was expressed in tragic events[15]), Adorno believed in the human potential. His ethics of resistance against tyranny of instrumental rationality that keeps man as slave of many temptations offering illusions, can be explained through the sick reason based on the will of power and dominance. Norms of practical ethics regarding concrete situations stay under the sign of the same danger of becoming ideology. Many cases human actions lost their meaning becoming the reflex of the same phenomenon of breaking the balance spirit-soul. This way mind remains without the support of the heart, while heart is troubled by acts and events with little meaning. Even if Adorno follows the Marxist idea of the reification as phenomenon of reducing concrete use-values to abstract exchange-values (of things and persons) ,it is to be observed that capitalism is only symptomatic of a more fundamental evil whose cause is the form of rationality itself, based on domination. Max reduced all to economics, but there is also that kind of metaphysical evil explained in Kant's *Religion Within the Limits of Reason Alone*. By using concepts it is a subtle manner of conquering the world and dominating things and person. Also, it is the old habit of men of trying to change things by changing their names.

2. BETWEEN PESIMISM AND OPTIMISM

It is interesting to compare this attitude with the ancient Asian context in which, with a similar point of view on human potential, Confucius advocated for ruling through "*li*"– traditional customs, mores, and norms – which allowed people to have a sense of shame and became people with good character, rather than through government regulations and penal law. It was the hope that people would the totality of the real, but it may be possible to penetrate the detail, to explode in miniature the mass of merely existing reality."[16] Without being against the enlightenment, Adorno showed its illusions.[17] Some similar ideas may be found yet, at the Romantic writers who had raised against the too vain attitude of the Aufklärer devaluing beauty, spirit and history in favour of a view of man as a soulless machine and a view of the universe as a meaningless, disenchanted void lacking richness and beauty. The non-reflective habit of our mind, and the reflex of the less educated behavior may meet the "idols" of Francis Bacon.[18] Spiritual exercises could help us to have good impulses

[14] E.g.*with its given known 10 Commandments, or (Asian) Noble Truths and noble ways or (Arabic)Suwar - prescriptions, respectively (Chinese) action and non-action promoted by the the different understanding of the concepts of wuwei=non-action, li –tradition etc.*

[15] ***See : Alain Besançon, Le malheur du siecle:Sur le communisme,le nazisme et l unicite de Shoah,Librairie Arteme Fayard,1998/Nenorocirea secolului,Humanitas,2007 ,ISBN 978-973-50-1554-1; Also:http://filme-carti.ro/carti/anatomia-unei-stafii-de-alain-besancon-41656/***

[16] *Brian O'Connor, ed. The Adorno Reader. Malden, MA: Blackwell Publishing,2000,p.38.*

[17] *Rationality is allways endangered under the power of ideologies.*

[18] *The thought of Francis Bacon, thinker of late Renaissance (in transition to modern era) may be found from a letter of 1592 to his uncle, Lord Burghley: "I confess that I have as vast contemplative ends, as I have moderate civil ends: for I have taken all knowledge to be my province; and if I could purge it of two sorts of rovers,*

of the Acceptable. Actually, philosophy was a style of life that consisted in the habit of knowing the own role and practising discipline and kind of "intellectual experience". Theodor Adorno used the term "culture industry" for standardization of cultural goods in order to manipulate mass society into docility and passivity without chance of reply. That is the case of subjects changed in passive audience exposed "in authoritarian fashion to the same programs put out by different stations". Reminding the image of the *Angel of history* moving backwards into the future with the debris of history piling up around his feet (a picture of Paul Klee analiyed by Walter Benjamin) Adorno explained the paradox of technological progress destroying life, because "good life cannot be found in a false one". The Adornian term of "lifeworld"[19] is used in the theory of communicative action and *discourse ethics*, which Apel co-developed with Jürgen Habermas.[20] While the explanation of Adorno begins with the type of personality (authoritarian or anti-semitic) developed together with the instrumental rationality, Apel and Habermas think to find solutions in the type of communication. They describe the type of human interests corresponding to type of knowledge and methods of research.

Both John Rawls[21] and Mary Warnock[22] look for a 'non-ideal theory' in which it is to be observed the distinction between 'right' and 'acceptable'. In their opinion *Making Philosophy Acceptable* consists in finding out what is 'the acceptable' as an aspect of the "real world that sets limits on what it is possible to achieve" , while "what is unacceptable

---

whereof the one with frivolous disputations, confutations, and verbosities, the other with blind experiments and auricular traditions and impostures, hath committed so many spoils, I hope I should bring in industrious observations, grounded conclusions, and profitable inventions and discoveries; the best state of that province. This, whether it be curiosity, or vain glory, or nature, or (if one take it favourably) philanthropia, is so fixed in my mind as it cannot be removed. And I do easily see, that place of any reasonable countenance doth bring commandment of more wits than of a man's own; which is the thing I greatly affect." See: Bacon 1857–74, VIII, 109)See: Letters and the Life of Francis Bacon, edited by J. Spedding, 7 vols. London: Longman, Green, Longman, and Roberts.; http://plato.stanford.edu/entries/francis-bacon/

[19] *The concept appears at Edmund Husserl,The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology (1936) pp. 108-109:"In whatever way we may be conscious of the world as universal horizon...existing precisely through this 'living together.' The life-world (Lebenswelt) includes individual, social, perceptual, and practical experiences. It is a term used in Phenomenology, as all that is immediately or directly experienced in the subjectivity of everyday life.It is to be observed the differences from the objective "worlds" of the sciences (characterized by the methods of the mathematical sciences of nature).Although these sciences originate in the life-world, they are not those of everyday life. Phenomenology attempts to discover how that is possible in the context of the givenness: time, space, body, and various aspects of experience. The systemic-constructivist understanding of Björn Kraus' lifeworld (as „life conditions" or Lebenslage) covers both individual and social/material perspective in which cognitive development is not at random even if it depends on each person's own reality . See also: http://www.radpsynet.org/journal/vol1-2/Sloan.html.*

[20] *Jürgen Habermas (n. 1929) "the leading systematic philosopher of our time" (as Richard Rorty called him) explained not only the economical crisis but also the crisis o motivation,rationality and legitimacy (Jürgen Habermas,Cunoaștere și comunicare/Knowledge and communication ,trans Andrei Marga,Ed. Politica,București ,1983 pp.266-286.*

[21] *See: John Rawls , Political Liberalism, New York : Columbia University Press,1993. See also: http://plato.stanford.edu/entries/rawls/*

[22]*http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Warnock,_Baroness_Warnock; Mary Warnock insists upon the acceptable rather than the morally right. She sees the acceptable as something that can be changed by various processes, including philosophical reasoning about what would be best.*

becomes impossible". John Rawls assumes his *Theory of Justice (1971)* is compatible with a liberal conception of the role of justice: namely, that government should be neutral between competing conceptions of the good even there is not a "comprehensive conception of the good". For him a "theory of the right" is opposed to a theory of the good .Referring to "overlapping consensus" he thinks that both justice and good appear as acceptable under conditions of reasonable pluralism. It is to find the ways to develop the public reason. Richard Hare[23] criticized Mary Warnock's report on policy-makers as acceptable. Philosophers can help change law and policy in good ways of making visible what is acceptable. We may observe, too, that for the critical theorists following Adomo' s critique of culture but still hoping to advance causes of social justice, this seems to bring the utopia in the foundations of emancipatory projects. Deconstruction as an alternative, is not a solution[24]. Theodor Adorno in his *Negative Dialectics*[25], shows the human habit to use dialectic behind as an explanatory model (e.g. Hegel uses it as the means by which, through contradiction and tension, human history goes on to meet its own spirit as the unfolding of human freedom or world spirit, *Weltgeist*. Each age has its own *zeitgeist* (a sort of temporal appearance as representative of the absolute – e.g.Moses model coming with Ten Commandments; Christian model as God come to Earth); the Prophet of Muslim offering Koran as will of Allah; the Four Noble Truths as essence of Buddhism; or for ones, even Marx promising salvation seen as "marxism"...but, each of those ages -as Hegel observed- is linked and taken up into (*aufgehoben*) the next succeeding one. Ernst Bloch explains in *Das Prinzip Hoffnung*, that "throughout history, and in all cultures, people have dreamed of a better life and constructed various kinds of utopias. Utopian dreams are present in art forms..."[26] Like the role of the play in our lives and along the history as explained by Huizika[27], utopian impulses can also be found in many fields of human activity and spirit.While the entire history is seen as a sort of search of some utopias, some of these accounts cover immediate private ends, but maybe the most important ones relates to the end of human suffering. Man`s attempts are linked either by absolute destruction

[23] *Richard Mervyn Hare (1919 2002) , whose prescriptivism developed as a meta-ethical theory, cleared out that formal features of moral discourse could be used to show that correct moral reasoning would lead most agents to a form of preference utilitarianism. See: http://en.wikipedia.org/wiki/R._M._Hare*

[24] *Even if there are attempts like Simon Critchley's The Ethics of Deconstruction, in conection with Derrida's formal "other" and Emmanuel Levinas's phenomenology of the "Other" as a human face in search of infinite responsibility. Different versions of feminism estimate deconstmction as offering ethical guidance for normative justification (e.g. apparent advocacy of anti-essentialist identity politics). Bernstein has been arguing against the solutions offered by both Habermas and proponents of deconstruction.He emphasizes that Adomo's aesthetic modemism provides the ethical counterpoint to instrummental rationality.See: The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adomo .*

[25] *Negative Dialectics translated by E.B. Ashton. New York: The Seabury Press, 1973. Also Negative Dialectics, translated by Dennis Redmond. 2001.See also:* Buck-Morss, Susan. *Origin of Negative Dialectics*. Free Press, 1979.

[26] *Ernst Bloch,The Principle of Hope (Das Prinzip Hoffnung) published in three volumes in 1954, 1955, and 1959;* see also http://www.marxists.org/archive/bloch/hope/introduction.htm

[27] *Johan Huizinga, Homo ludens, 1938,1955, p105 "For archaic man, doing and daring are power, but knowing is a magical power. For him all particular knowledge is sacred knowledge—esoteric and wonder-working wisdom, because any knowing is directly related to the cosmic order itself..."*
See also: http://art.yale.edu/file_columns/0000/1474/homo_ludens_johan_huizinga_routledge_1949_.pdf

or absolute perfection. This position is not a proper one, and Leszek Kołakowski suggests in *Main Currents of Marxism*[28] that Bloch believed that all human knowledge prior to Marx was capable only of describing the past, and could not anticipate the future. Karl Marx troubled a whole century by following an utopia about the liberation of humanity in some form of communist society achieved by the conscious action of the proletariat abolishing the economic domination. In practical intention (famous thesis 11 of Feuerbach), his basic ideas apparently generous , were changed into the ideology with the known price of suffering under totalitarian systems. Theodor Adorno criticized the idea of existence as a unity of all opposites, in which everything has its place and that the tension between these opposites gradually resolves itself into pre-existing whole. In his *Negative Dialectics* showed the unrealized possibilities at both the level of individual and collective psychology in order to overcome suffering. In this context, it is to be understood dialectics as conditioned by contingent events and not by a pre-given endpoint. Even if Adorno`s attempt is kind of "transgression against tradition"[29] it is also the view which "emancipated dialectics from types of affirmative essence, without terms of determinacy". Adorno`s presupposition is the change of the concept of the foundation. That means self-consciousness must not be based solely in its consummation. Adorno followed his own "intellectual impulses" and feeling linked by the need "to break through the delusion of constitutive subjectivity by means of the power of the subject" in order to "reach stringently across the official division of pure philosophy and what is relevant to the matter [Sachhaltigem] or what is formally scientific"[30] .His theory of negative dialectics, is a long "journey through the icy wasteland of abstraction to concrete philosophizing"[31]. Adorno proposed "models of negative dialectics" to explain what is "relevant" and "simultaneously do justice to the intention of what is at first dealt with generally, out of necessity, in contrast to the usage of examples as something indifferent in themselves.[32] J.M. Bernstein in *Adorno: Disenchantment and Ethics* [33] explained the Frankfurt School critique of modernity, where modernization brought kind of standardization and conflicts between scientific rationality and reason which became "the bureaucratic rationalization of practical life in the context of indefinite economic (capital) expansion". In this context , it may be argued that "the disenchantment of the world" and the subsequent

[28] *Leszek Kołakowski, (1985). Main Currents of Marxism (translated by PS Falla) Volume 3: The Breakdown. Oxford: Oxford University Press. pp. 425–439. ISBN 0-19-285109-8. See especially the chapter about 'the Promethean motif' in Marxism – the idea that it's the destiny of humanity to steal fire from the gods and make the world whatever we want it to be."*

[29] *He studied the possibilities of "negative dialectics" in relation to several categories, which it preserves as well as qualitatively transforms. Adorno proposed "models of negative dialectics" to explain what is "relevant" and See: Prologue http://libcom.org/library/negative-dialectics-prologue-theodor-adorno.*

[30] *Ibid.*

[31] *Comments of Walter Benjamin who read Adorno`s Metacritique of Epistemology ,written in 1937.*

[32] *See: Prologue ,ibidem.*

[33] ***http://www.amazon.com/Adorno-Disenchantment-Ethics-European-Philosophy/dp/0521622301.See J.M. Bernstein, Adorno: Disenchantment and Ethics, Robert B. Pippin ed. ,2001 ;also The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adomo, in which he estimates that Adomo's aesthetic modemism provides the ethical counterpoint to instrummental rationality.***

"destruction of aura"[34] brings disasters in history and ”has left a gap in contemporary ethical thought.” Thus losing aura means the erosion of high culture. For Benjamin, that will open the way to a political form of art.[35] Speaking of aura ,also Adomo refers to concrete particularity against identity thinking, described in terms of universal commodification. The lifeworld is reduced to money , commodification, and our judges as kind of slogans of the daily avertisment. This way, we meet "desacralising" processes of modern civilization. *In art, for instance, i*t is to be observed the *decline of its cultic function: [The contemporary decay of the aura] rests on two circumstances, both of which are related to the increasing significance of the masses in contemporary life. Namely, the desire of contemporary masses to bring things "closer" spatially and humanly, which is just as ardent as their bent towards overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction.”*[36]

CONCLUSION

If H.Putam meditated upon the criteria of the value of rationality itself, -*in Reason,Truth and History*[37]- that could be the beginning of the new understanding between means and aims because the acceptable would mean not only cognitive rationality but added justification through social practice. Reason itself wouldn’t be an ordinary space in the process of obtaining a certain object or a certain result, thus neither an instrument, nor an at random means, but an acceptable in the circle of the relevant values. For Adomo, the "splinter in your eye is the best magnifying glass,"[38] makes known kind of contemporary blindness and oblivion in front of the last great human tragedies like those described by Alain Besançon in *Le malheur du siecle*.[39] James Gordon Finlayson in his attempt to recall the main ideas of the Adornian practical ethics, finds some affinities between Adorno’s philosophical negativism and apophatic (or negative) theology.[40] He observes that Adorno speaks about the contemporary world as being a false one, in which there is no way of doing (and knowing) the morally or politically right thing.[41] The processes which were supposed to liberate man from

[34]*Walter Benjamin's notion of “aura”helps to find a way of identifying that quality of numinousness, traditionally acknowledged to be characteristic of the authentic work of art. As he writes in 'The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility'(abbrev.WA):”We define the aura of [a natural object] as the unique phenomenon of a distance,however close it might be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon, or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch.” (WA 224-25 (216).In this context the aura as a quality of our experience of objects,not necessarily restricted to the products of artistic creation may become something else in the case of the work of art:an exalted quality ("cult-value"in the termsof the author) is closely tied to the religious art - a remnant of that association between art and religion characteristic of pre-modern society.*

[35] *Adorno's objection raised to make distinction between art and propaganda. See: https://www.scribd.com/doc/211237807/Adorno-Benjamin-And-the-Excessive-Politics-of-Aura*

[36] *WA 225 (217), BGS I.2 479-80)v11.*

[37] *Cambridge University Press,Cambridge,1982,1987 p.184*

[38] *Theodor Adorno,Minima Moralia,Art 2007; http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/*

[39] *Alain Besançon, in Le malheur du siecle,Sur le communisme,le nazisme et l unicite de la Shoah,Libraire Arteme Fayard,1998;Nenorocirea secolului,(Romanian trans.),Humanitas 1999.*

[40] http://en.wikipedia.org/wiki/Apophatic_theology.

[41] *To sum the main Adornian ideas,we quote his thesis:” There is no way of living a false life correctly” (MM 39) [‘Es gibt kein richtiges Leben im Falschen’ (GS 4 p.43)] Adorno thinks that the social world is radically evil.*

subjugation by external nature ,actually imprison them in a network of technological manipulation and administrative social control .[42] If the social world is radically evil in the sense described above, there can be no correct living in it, namely because all the available options are covert forms of internal and external domination and control. Even in the absence of the good (as Augustine speaks about the longing to conceive the thing, actually it is in subtle relation with what is thought only in the absence of images)[43], even in the absence of any positive conception of the good, practical resistance to the bad is possible.[44] Hagerman's model comes in the context of the connection between social change, the subjective sense of meaningfulness, and mental health in modern society[45],but it seems to fail in the utopia and hope that communication in the "public sphere without compulsion" could change the "inner man", or the character .

Teodor Vidam, one of the greatest Romanian thinkers who promotes a new school of ethics , meditates on the human being rested between the search of happiness and the moral skepticism. He observes the real need of communicative rationality and that Apel improved Habermas's Theory of Communicative Action while discussing the transcendental-pragmatic conditions of communication. If Habermas construes a "weak transcendentalism" in connection with empirical social inquiry, Apel[46] explains in Transformation der Philosophie (1973) a pragmatic contradiction (through an emphasis on the mediation and the configuring power of language) describing the language analysis as a foundation for any rational human enterprise.[47]

Joseph Ratzinger thought the moral problem of our time*:"At one hand, it is built a mondial society in which the distinct powers -politic,economic and cultural- ask more and*

(DA 171, HTS 62), 'radically evil' (ND 374 & 23; MCP 114-5)He thinks that whole social world does not know the good (ND 128; DE xv, DA 5 ND 128 ;MCP 101 & 104; MCP 101,104,116.)

[42] *DA 7-42. Adorno thinks we can have no positive conception of the good. The good (sometimes called 'reconciliation', 'redemption', 'happiness' and 'utopia') cannot be thought.*

[43]*Such an absence reminds us the theological teaching on graven images and materialism secularises it It is the sense of Adornian negative epistemology.Utopiais are not allowed to be pictured positively. Because "to conceive is to identify", we have neither the possibility to represent or picture the good, utopia a.s.o. nor to conceive it. That is why the concepts are tools of thought following the interest of controlling external nature.As to form a concept of what is good (e.g. life intrinsically as value)is to transform it into something else.Even the aim is self-preservation,the attempt to cover its uniqueness , good life is falsified by losing its uniqueness. (ND 207)*

[44] *PDM 249*

[45]*Visit the argument between Frank and Pomo,two imaginary characters http://www.radpsynet.org/journal/vol1-2/Sloan.html. In short, Frank is an imaginary student whos thought is in debt to Habermas and Herbert Marcuse and psychoanalytic object-relations theory. Pomo (an imaginary character,too) is interested on the problems of postmodernism.*

[46] *This case he appears as adversary of so-called "critical rationalism" of Karl Raimund Popper.*

[47] *See especially Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft (the 2nd vol.) and Towards a Transformation of Philosophy (Marquette Studies in Philosophy, No 20), by Karl-Otto Apel, (trans. Glyn Adey and David Fisby), Milwaukee, Marquette University Press,1998.*

more one another, while their impact space is narrower in a mutual work. At the other hand, it is to be observed the man possibilities of action,the power to construe and to destroy. These possibilities need the ethic and juridic control beyond the known limit."[48] In this context, it is necessary to make clear their connections ,understand the large power of destroying and the danger of terrorism, sometimes pretending religious causes. This case the state of religion is to get the same urgency concerning the Acceptable. Also, the doctrina of human rights and liberties should be improved in a new understanding of the acceptable as responsability, duty and consciousness of our limits. It should pay attention to the tensions between North and South, between spheres of political or religious influence, between economical and cultural spheres and their contradictions. The danger of our time consists in the fact that the dependence of men and peoples one another has not an adequate ethical interaction of conscience and mind of the implied agents .From such a correlation would come a real development. Actually that means to find the acceptable and reject what is not acceptable. The criterion of making difference is the respect of life and truth. This respect brings responsibility and charity and modesty. These are some valuable values of the acceptable. It is an urgency of education to make them known and create the habit of practicing them. The next political leaders should be prepared and trained since the yearly age to know what the acceptable is, and concrete meditation on how could it be practiced in managing situations of crisis.This is an attempt of recovering the story of Philosophy as Snow White. It is difficult to find the seven dwarfs, but Adorno could be seen as The King Hunter of The Acceptable in History.

REFERENCES

1.Apel , Karl-Otto *,"Transcendental Point of View" ,Manchester University Press,1988 ,ISBN 07190 5538 5*

2.Apel Karl-Otto, *"From a transcendental-semiotic point of view,Manchester University Press,1998 ISBN 07190 5384 6, 9780719053849*

3.Adorno, Theodor, *"Minima Moralia"(trans.Andrei Cornea),Art 2007,ISBN 978-073-124-098-5*

4.Adorno, Theodor W., *"Negative Dialectics" (trans by E.B. Ashton), New York: The Seabury Press, 1973.*

5.Adorno, Theodor W. *"Problems of Moral Philosophy" (trans.Rodney Livingstone, edited by Thomas Schroder) , Polity Press,2001*

6.Banu I. and A. Piathkowski, *Filosofia greacă până la Platon,vol II, 2nd part p 447-523 trans, introductions and notes ,Ed.Științifică și Enciclpedică, București 1984*

7. *Besançon*, *Alain* *,Nenorocirea secolului,Humanitas,2007,ISBN 978-973-50-1554-1*

8.Marga, Andrei, *"Valori ferme în modernitatea târzie,Introducere în Jürgen Habermas, Joseph Ratzinger,Dialectica secularizării.Despre națiune și religie",Apostrof,2005*

9.Vidam , Teodor *"Filosofia morale încotro?"(Moral Philosophy -Where?), 2014.*

10.Vidam , Teodor *"Teritoriul moralității"(The Moral Territory),2014.*

[48] *Marga,Andrei, Jürgen Habermas, Joseph Ratzinger,Dialectica secularizării.Despre rațiune și credință (Dialectics of Secularisation.Reason and Faith),pp.101-111*

ABBREVIATIONS *Theodor W.Adorno*

CM=Adorno, T.W Critical Models (tr. H. Pickford),New York: Columbia University Press, 1998.

AE= Against Epistemology: A Metacritique (trans) W. Domingo. Cambridge: MIT Press, 1983.

AGS = Gesammelte Schriften (ed) R. Tiedemann. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970-97.

AT=Aesthetic Theory (ed & trans. R. Hullot-Kentor), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

MCP=Adorno, T.W.Metaphysics: Concepts and Problems, Cambridge: Polity Press, 2000.

AT= Aesthetic Theory (tr. R. Hullot-Kentor),London: Athlone Press, 1997

ÄT= Adorno, T.W. Ästhetische Theorie,(Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1990

PDM= Adorno, T.W.Probleme der Moralphilosophie, ed. T. Schröder (Frankfurt, Suhrkamp,1997).

HTS =Adorno, T.W.,Hegel: Three Studies (tr. S. Weber-Nicholson),Massachusetts Institute of Technology, 1993

MM= Adorno, T.W.Minima Moralia ,London: Verso, 1991

ND= Adorno, T.W.Negative Dialektik ,Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1973

NL1=Adorno, T.W.Notes on Literature, vol. 1, New York: Columbia University Press, 1991).

GS4=Adorno, T.W.Gesammelte Schriften , vol. 4, ed. R. Tiedemann (Frankfurt a/M: Suhrkamp,1970).

DA= Adorno, T.W. & Horkheimer, M.Dialektik der Aufklärung (Frankfurt a/M: S. Fischer VerlagGmbH. 1969

H= Hegel: Three Studies (trans) S.W. Nicholsen. Cambridge: MIT Press, 1994.

JA= The Jargon of Authenticity (trans) K. Tarnowski & F. Will. Chicago: Northwestern University Press,1973.

NL1= Notes to Literature, vol. 1 (trans. S.W. Nicholson), New York: Columbia University Press, 1991.

NL2= Notes to Literature, vol. 2 (trans. S.W. Nicholson), New York: Columbia University Press, 1992.

NS= Nachgelassene Schriften. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993–.

P= Prisms (trans) S. Weber & S. Weber. Cambridge: MIT, 1983.

PMM= The Philosophy of Modern Music Q= Quasi una Fantasia (trans R. Livingstone), New York: Continuum, 1992.

MM= Minima Moralia (trans. E.F.N. Jephcott),New York: London: Verso, 1978.

Mm= Adorno, Theodor, "Minima Moralia"(trans.Andrei Cornea),Art 2007

ND=Negative Dialectics (trans. E.B. Ashton. London: Routledge, 1973.

NIR=Korsgaard, Christine M. 'The Normativity of Instrumental Reason' in Ethics and Practical Reason (eds.Garrett Cullity and Berys Gaut),Oxford: Clarendon Press, 1997.

BERNARD STIEGLER'S ORIGINARY TECHNICITY AND THE ADOPTIONIST ORIGIN OF HUMAN CULTURE

Alexandru STACHE-CIUCANU
Romanian Academy, Iași Branch

Abstract: This article argues that Bernard Stiegler's most important cultural and social contribution, originary technicity, creates the possibility of an adoptionist theory of human culture. From this angle, we will analyse the specificity of human and nonhuman life as two related ways of striving for negative entropy. In the biological sphere, life fights against entropy by way of a general structure of inscription called genetic memory (DNA), with the correlate effect of epigenetic memory (that of the nervous system). At the same time, life itself changes when genetic memory (in the process of replication) suffers random errors of inscription. In this way, adaptation to environmental conditions is the ultimate test of survival. Is this also the story of humanity? Certainly not for Stiegler, who sees human life instead as a process of striving toward negative entropy, what he calls epiphylogenesis. Bluntly put, the human has no meaning outside of its relationship with technics. If anthropogenesis is technogenesis, then the birth of the technical object is represented by a third type of memory. As we will see, the third memory creates the possibility of culture as a process of adoption by accessing a past we never lived. This technical object has therefore a role outside its purely instrumental function: as a device for recording thoughts, gestures and knowledge.

Keywords: adaptivism, cultural adoption, originary technicity, epiphylogenesis, exteriorization

1.Tehnicitatea originară între adaptivismul biologic și adopționismul cultural

Care sunt evenimentele contemporane, care forțează către formularea unei teorii a tehnicității originare? Descoperirea faptului că: „cel puțin de la invenția omului: „legile evoluției" au fost suspendate, motiv pentru care nu mai este posibil să ignorăm acest lucru, în momentul în care această suspensie atinge un set nou de efecte."[1] Acest *nou set de efecte* conduc către o reevaluare a raportului dintre specificitatea vieții umane și a celei non-umane, mai ales atunci când decoperim faptul că: „biologia moleculară, în propria-i tehnicicate, face posibilă o abandonare a legilor evoluției."[2] Cu alte cuvite, faptul că ne aflăm în fața posibilității de a modifica și a de rescrie legile invariabile ale biologiei, reprezintă un eveniment unic în chiar istoria generală a vieții. O primă concluzie ce poate fi extrasă în acest caz este legată de faptul că apariția sau utilizând sintagma lui Bernard Stiegler - *invenția*

[1] Bernard Stiegler: *Technics and Time, 2: Disorientation*, trans. Stephan Barker, Stanford University Press, Stanford, 2009, p. 152: „the „laws of evolution" have been suspended at least since the invention of the human (i.e. technics), and that it is no longer possible to ignore this, at the very moment when this suspension attains a radically new set of effects."

[2] *Ibidem*: „molecular biology, in its technicity, makes a departure from the laws of evolution possible."

omului - coincide cu o rearticulare și o nouă complexificare a legilor, prin intermediul cărora viața și-a asigurat transmisibilitatea. Dacă însăși identitatea omului și a vieții intră în criză, ce poziție trebuie să adopte științele omului și cu precădere filosofia?

În acest nou context științific, filosofia înțeleasă în modul cel mai general posibil, drept un discurs asupra condițiilor de la care se constituie interioritatea umană[3], nu joacă un rol fictiv. Fictivă este generalizarea luptei pentru supraveţuire a speciilor, deoarece acestă metanarațiune a darwinismului vulgar nu acoperă toate articulațiile evolutive prin care trece viața, de la primul microorganism și până la *invenția omului*. Teoria adaptării prin intermediul procesului de selecție naturală, teorie ce se află în spatele biologii moderne, nu este pentru Bernard Stiegler și una completă, deoarece invenția omului coincide cu suspendarea și modificarea purelor legi ale adaptării și selecției. Pentru Bernard Stiegler, bine-cunoscuta sintagmă a lui François Jacob, câștigător al Premiului Nobel pentru biologie moleculară în anul 1965 și profesor de genetică celulară la Collège de France, prin care se anunță faptul că: „programul nu primește lecții de la experiență”[4], trebuie amplu revizuită. Dacă pentru François Jacob, supreveţuirea și transmisibilitatea genelor depinde doar de capacitatea acestora de a se adapta la condițiile mediului, atunci specificitatea vieții umane suportă în această lumină o nouă chestionare. Apariția și existența ulterioară a omului este chiar expresia unei *suspendări* a programului genetic și apariția unui nou proces de selecție, prin intermediul căruia genele sunt modificate de achizițiile dobândite cu ajutorul experienței. Cu alte cuvinte, pentru viața umană experiențele ce pot fi dobândite și acumulate ocupă un loc special, mai ales atunci când avem în vedere cuplul format dintre experiență și tehnologie. Acest raport este răspunsul evolutiv al vieții umane, prin intermediul căreia încearcă să-și contracareze adaptarea deficitară, plecând de la structurarea *dintotdeuna* a unui mediu artificial.[5] Implicația în acest caz este dată de faptul că deși omul privit din prisma biologiei reprezintă doar o specie particulară din cadrul ecosistemului planetar – nu este posibil să eliminăn, pur și simplu, factorul constitutiv ocupat de selecția genetică în cadrul vieții umane -, cu toate acestea, doar atunci când ne oprim la fenomenul tehnicii devine posibilă o definire exactă a speciei umane. Pentru Bernard Stiegler, aceasta este în realitate o poziționare corectă a raportului ce se instituie între ceea ce este uman și ceea ce este non-uman, raport ce se manifestă sub forma unei opoziții *relative* dintre: „*specificitatea* grupurilor animale (ca și specii), [și] *etnicitatea* grupurilor umane”[6]. Constituția etnică a grupurilor umane este urmarea unui proces de *selecție culturală*, plecând de la evoluția ce este înscrisă în cadrul procesului tehnic. Sinteza dintre gruparea etnică și tendința evolutivă a tehnicii este o negociere care

[3] Bernard Stiegler, *Philosopher par accident. Entretiens avec Élie During*, Galilée, Paris, 2004, pp. 14-15.

[4] François Jacob, *Logica viului. Eseu despre ereditate*, traducere de Iuliana Niculescu și I. Peatnițchi, Editura enciclopedică și română, București, 1972, p. 20.

[5] Este important de semnalat faptul că acest *dintotdeuna* care apare în ultima frază încearcă să sublinieze atât latura temporală, cât și cea ontologică sau metodologică, prezentă în cadrul tehnicității originare. În acest sens, pentru o clarificare a problematicii reprezentată de turnura tehnologică în cadrul filosofiei contemporane, v. David Wills, *Dorsality. Thinking Back through Technology and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2008, în special „The Dorsal Turn”, pp. 2-23 și passim.

[6] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*, trans. by Richard Beardsworth și George Collins, Stanford University Press, Stanford, 1998, p. 155, (s.a.–B.S.): „the *specificity* of animal groups (as species) to the *ethnicity* of human groups.”

conduce la apariția *vieții spiritului*. În realitate, întregul complex expus este urmarea unui proces de: „*diferențiere* tehno-socio-culturală”[7]. O asemenea înțelegere a specifictății vieții umane, specificitate, care așa cum am văzut, pleacă de la programele tehno-socio-culturale generate de tendința evolutivă a tehnicii, permite formularea unei teorii a *adopției culturale*, față de teoriile cultural-adaptiviste, ce ne parvin din cadrul biologiei evoluțuiniste.

Este necesar să precizăm și faptul că raportul situat între procesul de adopție culturală și teoria tehnicității originare nu este penru Stiegler o problemă ce ar necesita o minoră revizuire, ci, un factor al emancipării culturale și politice. Mai mult, incapacitatea noastră de a surprinde faptul că viața umană trebuie gândită de pe premisele procesului de adopție tehno-socio-culturală, se datorează faptului că ultimele trei decenii sunt dominate aproape în exclusivitate de o ideologie a adaptivismului cultural. În esența sa, capitalismul târziu nu poate fi despărțit de ideologia adaptivistă ce o poartă cu sine, motiv pentru care realul proces al adopției culturale, proces care așa cum am văzut, constituie chiar specificitatea vieții umane, este obturat. O asemnea obturare ne conduce către incapacitatea de a inventa un viitor plural și deschis și poate chiar mai grav de atât, către o *generalizare a unei culturi a adaptării economice și sociale*. Prin urmare, capitalismul atât pe firul producționist, cât și pe cel consumerist, este urmarea: „scurt-circuitării procesului de adopție și înlocuirea acestuia prin intermediul unui proces adaptivist”[8]. Așa cum se va observa ulterior, efectele produse de o asemena ideologie biologistă sunt pentru Bernard Stiegler catastrofale, deoarece fenomenul ultim la care asistăm este foarte aproape de o proletarizare culturală generalizată.

Biologia evoluționistă, care numără desigur și figura lui Charlers Darwin, nu poate fi despărțită pur și simplu, de ideologia individualismului economic, ideologie ce se întinde până la scrierile lui Thomas Hobbes. Această sursă comună este expusă din partea științelor umane printre alții, de antropologul Marshall Sahlins, care afirmă în 1976 faptul că: „teoria sociobiologiei deține o dimensiune ideologică intrinsecă, de fapt, o relație istorică profundă cu competitvul capitalsim vestic”.[9] Din partea științelor vieții, ne parvine declarația lui Frans de Waal:

„o deschidere mai mare către paralelismul ce se poate realiza cu viața animală face viața unui biolog mai ușoară. De aici, decizia de a trece la nivelul următor și de a vedea dacă biologia poate face lumină în interiorul societăților umane. Dacă acest lucru înseamnă a ne avânta direct în controverse politice, așa să fie. Nu este ca și cum biologia nu ar ține deja de o controversă politică. Fiecare discuție despre societate și guvernare pleacă de la unele presupoziții ale naturii umane și le prezintă, ca și cum ar veni direct din biologie. Cel mai adesea, nu au nicio legătură cu evidențele biologiei științifice.”[10]

---

[7] *Ibidem*, (s.a.-B.S.):„technico-socio-cultural *differentiation.*”

[8] Bernard Stiegler, *What Makes Live Worth Living: On Pharmacology*, trans. Daniel Ross, Polity Press, Cambridge, 2013, §44, p. 135: „process of adoption has been short-circuited and replaced by a process of adaptation.”

[9] Marshall Sahlins, *The Use and Abuse of Sociobiology: An Anthropological Critique of Sociobiology*”, Travistock Press, London, 1976, p. xii: „the theory of sociobiology has an intrisic ideological dimension, in fact a profound historical relation to Western competitive capitalism.”

[10] Frans de Waal, *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*, Souvenir Press, London, 2009, p. 5: „Greater openess to paralles with animals makes life easier for the biologist, hence my decision to go the next level and see if biology can shed light on human society. If this means wading right in the political controversey,

Într-un context, ca și cel pe care l-am anunțat mai devreme, cum trebuie evaluată poziția lui Bernard Stiegler asupra condiției tehnice a naturii umane? Dacă până la un punct Stiegler poate fi afiliat curentului filosofic denumit umanism, acesta nu reproduce o formă a umanismului dogmatic. Asistăm, cu alte cuvinte, la structurarea unui umanism nuanțat, deoarece aplicarea adaptivismului biologic culturii umane este o mișcare ideologică, ce depășește diviziunile existente între vechile ideologii socio-politice . Generalitatea culturală pe care o atinge această ideologie este dublată de o problemă situată chiar în nucleul tare al filosofiei. Un demers, precum cel al lui Bernard Stiegler, se izbește și de faptul că: „*filosofia se constituie plecând de la refularea principalei sale sarcini* [- technica]”[11]. În acest sens, teoria tehnicității originare urmărește să evidențieze atât fragilitatea noastră protezică[12], cât și o combatere a biologismului vulgar ce domină sfera culturii occidentale.

Adaptivismul cultural pleacă de la presupoziția faptului că atât identitatea individuală, cât și cea colectivă, sunt urmarea: „inscripționării identității [umane] în ADN”[13]. Împotriva unei asemena afirmații, teoria tehnicității originare este obligată să articuleze un dublu-limbaj, situat la întretăierea dintre filosofie și tehno-științe. Această obligație clarifică în același timp și remarca pe care am făcut-o cu privire la tipul nou de umanism – de fapt, un umanism non-metafizic -, expus prin intermediul teoriei asupra tehnicității originare. Toate aceste discuții preliminare își găsesc legitimarea în nevoia de a forja o metodologie capabilă de a oferi o definiție specifică asupra culturii umane, dar care în același timp, să nu încalce nici axiomele biologiei și nici să nu ignore avansul realizat de teoria filosofică contemporană.

2.Viața între termodinamică și memoria genetică

Care este definiția minimă a procesului denumit *viață*? Din această perspectivă, cea mai generală și în același timp, cea mai simplă definiție a vieții, este oferită de fizicianul, lauret al Premiului Nobel, Erwin Schrödinger. Pentru fizicianul german *entropia negativă* este punctul zero de la care viața este obligată să se definească. Entropia negativă face posibilă: „evitarea decăderii rapide în starea inertă de *echilibru*[14], motiv pentru care nu este

---

so be it; it’s not as biology is not already a part of it. Every debate about society and government makes huge assumptions about human nature, which are presented as they come straight out of biology. But they almost never do.”

[11] Bernard Stiegler, *Philosopher Par Accident*, p. 15 (s.a. – B.S.): „*la philosophie commnce par le refoulment de sa question propre*.”

[12] Așa cum vom vedea, „proteza/condiția protezică” alături de „tehnică/tehnicitate” sunt termeni cheie ai discurslui stieglerian. Traducere a termenului grecesc πρόσθεσις: „pros-thesis poate fi tradus în mod literar ca și pro-poziție. O proteză este ceea ce poate fi propus, așezat în față, în avans; tehnica este ceea ce se așează în fața noastră [*la technique est ce qui nous est pro-posé*] (într-o cunoaștere originară, un *mathēsis* care ne „pro-pune” nouă lucruri” (Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimtheus*, p. 235, (s.a. – B.S.); „*Pros-thesis* can be literally translated as pro-position. A prosthesis is what is proposed, placed in front, in advance; technics is what is placed before of us [*la technique est ce qui nous est pro-posé*] (in a originary knowledge, a *mathēsis* that ”pro-pose” us things).”)

[13] Gerald Moore, „*Adapt, Smile or Die!* Stiegler Among the Darwinism”, în: Christina Howells, Gerarld Moore (Eds.), *Stiegler and Technics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013, pp. 17-33, p. 19: „hardwiring of identity in DNA.”

[14] Erwin Schrödinger, „Ce este viața?”, în: *Ce este viața? Aspectul fizic al celulei vii și Spirit* și *materie*, traducere de V. Efimov, Editura Politică, București, 1980, pp. 17-109, p. 92, (s.a.-E.S.).

surprinzător faptul că această enigmă reprezentată de existența vieții: „din cele mai vechi timpuri ale gândirii omenești a pretins [...] că în organism acționează o forță non-fizică specială sau supranaturală”[15]. *Echilibrul* avut în vedere de Schrödinger este reprezentat de ceea ce „al doilea principiu al Termodinamicii” înțelege prin intermediul noțiunii de entropie sau de atingere a echilibrului termic prin disipare de energie:

„un organism își mărește permanent entropia sau, ați putea spune, produce entropie pozitivă și astfel se apropie de periculoasa stare de entropie maximă, moartea. Poate să o țină la distanță, adică să fie viu, doar dacă extrage în permanență din mediul său înconjurător entropie negativă”[16]

Prin urmare, putem defini viața sub forma unei lupte dintre această menținere a organizării materiei (entropia negativă) și tendința universală a entropiei (atingerea punctului de echilibru termic). Se ajunge astfel la formarea unui *echilibru relativ,* prin care organismul extrage mereu entropie negativă din mediul asociat. În acest fel, procesele de respirație și hrănire sunt principala cale, prin care se pot compensa în mod finit, pierderile produse de entropie. Cu toate acestea, nu este îndeajuns pentru un organism să posede doar capacitatea de a amâna entropia, deoarece, acest lucru ar fi echivalent cu o moarte totală a vieții și imposibilitatea de a trasmite mai departe, complexitatea atinsă de materia organică. Astfel, viața are și capacitatea de a-și menține o relativă unitate structurală de-a lungul replicării, deoarece așa cum intuia Schrödinger în anul 1943, trebuie să fie înscrisă vieții și capacitatea de a transmite mai departe entropia negativă. În acest sens, al doilea principiu general al vieții este cel al *transmisibilității entropiei negative*.

Pentru Schrödinger, cel de-al doilea principiu al vieții, se termină cu metafora „cristalelor aperiodice”[17], dar următoarele decenii de cercetare asistă la descoperirea realității ultime a biologiei - macromolecula acidului dezoxiribonucleic. ADN-ul este ultima realitate de inscripție materială a vieții, deoarece conține în structura proprie codul sau programul necesar pentru schimbul metabolic din organism și astfel, acceptarea științifică a principiului transmisibilității entropiei negative. Să ne amintim acum de remarca lui François Jacob cu privire la faptul că programul genetic nu primește lecții de experiență, ceea ce tradus din punct de vedere formal, semnifică faptul că *ADN-ul nu interacționează cu mediul, fiind astfel incapabil de a înregistra experințe dobândite de către organism*.[18] Prin urmare, dacă există diferențiere în lumea vie, acest lucru se datorează în mod *strict* faptului că ADN-ul poate suferi mutații aleatorii - mutațiile fiind greșeli în replicarea codului genetic. Acest nouă axiomă a biologiei genetice, conduce în mod apriori la demolarea edificiului biologiei lamarckiste. Pentru Lamarck achizițiile epigenetice (achiziții acumulate la nivelul sistemului nervos) au capacitatea internă de a fi stocate ulterior în cadrul memoriei germinative – termen arhaic, similar prin funcție, memoriei genetice. În acestă schimbare de paradigmă, ceea ce ne învață Richard Dawkins, etolog afiliat neo-darwinismului, este faptul că:

[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem,* p. 93.
[17] *Ibidem,* p. 72
[18] François Jacob, *op. cit.*, pp. 26-32.

„organismul individual nu este „unitatea de selecție" – nu este adevăratul proces de replicare. Este una dintre cele mai importante consecințe penru o admitere generală a faptului că teoria „lamarckiană" a transmisiei este falsă."[19]

În concluzie, viața pentru biologia contemporană este adaptare prin selecție naturală. Cu alte cuvinte, supreţuirea organismului și a speciei este pur accidentală și ține de șansa de a se reproduce în mediul asociat particular.

3.Obiectul tehnic sau memoria (transgenerațională) epifilogenetică

În acest context științific este prinsă filosofia stieglerianã a tehnicității originare. Dacă în mod sigur, se poate vorbi despre evoluție în cadrul vieții umane, acest nou tip de evoluție nu poate fi redusă la o simplă luptă pentru adaptare la mediu. „Technică și timp, 1: Eroarea lui Epimeteu", este lucrarea lui Bernard Stiegler, în care lupta sa împotriva adaptivismului cultural ajunge pînă la reformularea mizei practice a filosofiei, în ansamblu ei.[20] Acest demers este atât unul filosofic, cât și tehno-logic[21], deoarece evoluția biologică este suplementată în cazul omului de o teorie a evoluției tehnicii. Disciplina care mediează între cele două tipuri de evoluție este filosofia, deoarece invenția omului coincide și cu apariția vieții spiritului.[22] Acesta este punctul zero de la care pleacă întreaga sa contrucție teoretică.

Dacă așa cum am văzut, viața în liniile sale fundamentale reprezintă o formă de organizare a materiei ce combate dezordinea dată de entropie, atât evoluția biologică, cât și cea tehnică, sunt două modilități - în același timp înrudite și distincte - prin intermediul cărora se urmărește menținerea entropiei negative. Există evoluție biologică și evoluție tehno-socio-culturală, deoarece ambele tipuri de organizare au la bază regimuri de diferențiere proprii. Apariția – în limbajul lui Stiegler, *invenția* – vieții umane coincide cu o îndepărtare a speciei noastre de evoluția biologică și o apropiere a diferențierii prin intermediul evoluției tehnice. În acest caz: „tehnica înțeleasă ca un „proces de exteriorizare" este continuarea vieții, dincolo de mijloacele vieții"[23]. Abia de la această teză suntem obligați să producem o reformule a principiilor de la care plecând, cultura umană se *constituie* pe sine – constituire care înseamnă, capacitatea de a „înscrie negentropie [entropie negativă] *în afara* viului"[24].

Așa cum am anunțat deja, evoluția omului este o evoluție a *spiritului*. Cu toate acestea, Bernard Stiegler nu cade în capcanele antropocentrismului metafizic. *Spiritul evoluează prin tehnică*, ceea ce înseamnă că viața umană se constituie plecând de la mecanisme specifice de selecție. Nu mai suntem în spațiul variației accidentale, al adaptării și al supraveţuirii, ci, al

[19] Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 274: „individual organism is not the 'unit of selection'—not a true replicator. It is one of the most important consequences of the universally admitted fact that the 'Lamarck - ian' theory of inheritance is false."

[20]Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimtheus*, passim.

[21] Tehno-logic, în sensul de știință dedicată practicilor și evoluției tehnice.

[22] „Manifesto of Ars Industrialis", http://arsindustrialis.org, 2010, accesat pe data de 18 aprilie 2015, la URL: http://arsindustrialis.org/manifesto-2010, Art. 1.; „la vie de l'esprit".

[23] Bernard Stiegler, *Thechnics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, p. 17: „as a "process of exteriorization", technics is the pursuit of life by means other than life."

[24] Bernard Stiegler, „To love, to Love Me, to Love Us", în: *Acting Out*, translated by David Barison, Daniel Ross, Patrick Crogan, Stanford University Press, Stanford, 2009, pp. 37-92, p. 85, n. 10, (s.a. – B.S.); „by inscribing negentropy *outside* of the living."

variației culturale - care înseamnă în același timp și *variație imaginară*[25]. Omul supraveţuiește în totalitatea sa, adică tehno-socio-cultural, prin recursul la tehnică, dar și technica este la rândul ei posibilă, sub forma unui nou mediu situat în expansiune continuă, prin cuplul acesteia cu noi.

Bernard Stiegler este un materialist aparte, în sensul în care teoria sa asupra evoluției tehnice prin care trece spritul, răspunde în egală măsură cerințelor impuse de științele pozitive, cât și a teoriei filosofice contemporane. În acest context, nu este întâmplător faptul că filosoful francez împrumută o parte din terminologia sa, din cadrul cercetărilor paleo-antropologice efectuate de André Leroi-Gourhan. Ideea principală împrumutată de Bernard Stiegler este teza conform căreia omul este o fomă de viață ce își externalizează memoria în tehnică. Pentru André Leroi-Gourhan, darwinismul vulgar – *omul evoluează direct din primate* – trebuie combătut prin intermediul argumentelor ce ne sunt oferite de biologia lamarckistă. Secolul al XIX-lea pune bazele ideologiei darwiniste; a unei continuități directe între primate și om, deoarece așa cum indică André Leroi-Gourhan:

„în 1735, suedezul Linné, în clasificarea ființelor vii pe care i-o datorăm, materializează definitiv poziția zoologică a omului, care devine o specie, *homo sapines*, ultima treaptă a seriei încununate de către primate.”[26]

Acceptarea perspectivei darwiniste coincide și cu acceptarea unei metafizici vulgare, deoarece omul nu este un „miracol spiritul, aruncat ulterior într-un corp, în care „mentalul” ar fi grafat pe un obiect „animal”: *omul nu este un descendent al maimuței*”[27]. Leroi-Gourhan, precum și Stiegler observă cum între 2,5 și 1,2 milioane de ani în urmă, se produce o nouă articulare în cadrul evoluției, prin intermediul australopitecului (*Zinjanthropus boisei*/*Paranthropus boisei*). Ce schimbare aduce cu sine acest pasaj către *umanizare*? Caracteristica uimitoare a acestor umanoizi este prezența locomoției bipede. Bipedismul este un factor declanșator și care corespunde cu eliberarea membrului superior de funcția locomoției și facilitarea condițiilor necesare pentru creșterea progresivă în volum a masei cerebrale. Acest eveniment coincide în același timp și cu o eliberare - *împreună* - a membrului superior și a feței din spațiul zoologic către o reapropiere a lor sub forma procesului de umanizare. Pentru a recapitula: „libertatea mâinii implică aproape obligatoriu o activitate tehnică diferită de cea a maimuțelor [...] împreună cu o față scurtă, fără canini ofensivi, presupune utilizarea unor organe artificiale – uneltele.”[28]

Dacă evoluția omului este un tehnică, acest lucru se datorează faptului că uneltele dețin o persistență a organizării mult mai extinsă temporal decât existența propriilor creatori. Cu alte cuvinte, invocarea procesului de umanizare este în același timp, o invocare a conceptului de tradiție. Pentru Bernard Stiegler, tradiția este generată de unealtă, deoarece aceasta este singura capabilă de a susține o primă memorie tehno-socială primitvă, capabilă, cu alte cuvinte, de a transmite experiențele individuale dincolo de finitudinea existenței

[25] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation*, p. 150.

[26] André Leroi-Gourhan, *Gestul și cuvântul. Volumul I: Tehnică și limbaj*, traducere de Maria Berza, Editura Meridiane, București, 1983, pp. 40-41.

[27] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, p. 144, (s.m. – A.C.): „is not a spiritual miracle that would suddenly belong to an already given body, in which the „mental” would be grafted onto the „animal”: the human does not descend from the monkey.”

[28] André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 57.

umane. Prin intermediul cercetărilor paleoantropologului André Leroi-Gourhan, Bernard Stiegler înaintează ideea existenței, alături de memoria genetică și de cea a sistemului central-nervos, a unui *al treilea tip de memorie*. În primul rând, aceast al treilea tip de memorie este imposibilă în afara relației dintre organismul uman și obiectul tehnic, această relație constând în capacitatea de a exterioriza conținutul mental și formarea proto-tradiției. Pe de altă parte, acest proces de exteriorizare, „produce o nouă formă de memorie, ce nu mai poate fi înscrisă în cadrul terminologiei darwiniste."[29] Viața animală se dezvoltă doar la nivelul articulațiilor posibile dintre *memoria genetică* (programul intern al speciei) și *memoria nervoasă* (individuală). În lumea animală, experințele dobândite și stocate în cadrul memoriei nervoase nu pot fi transmise mai departe, deoarece:

„memoria individuală a unui animal se șterge atunci când survine moartea organismului; nu se poate conserva, transmite sau acumula. În schimb, tehnica deschide posibilitatea transmiterii experințelor individuale dincolo de timpul vieții unui organism: tehnica face posibilă o *a treia* formă de memorie."[30]

Este ca și cum viața ar fi găsit o nouă cale între memoria genetică transmisibilă dar non-cumulativă și memoria epigenetică[31] dar nemoștenibilă, iar răspunsul pentru Stiegler este reprezentat de *memoria epifilogenetică*. Această ultimă formulă îmbrăcată de memorie este specifică doar omului, deoarece tipul de materialitate a obiectului tehnic este singurul care poate asigura o sedimentare a memoriei epigentice și o redistribuire culturală plecând de la aceste noi proprietăți. În contextul general al discuției noastre, apariția epifilogenezei corespunde apariției unui nou proces de selecție, ireductibil biologiei evoluționiste - proces care în acest fel, se află dincolo de granițile adaptivismului.

Cu toate acestea, teoria tehnicității originare până a fi o sinteză plauzibilă între științele umane și tehnoștiințe, este obligată să treacă printr-o etapă deconstructivă. În joc se află încercarea de a obține o perpectivă privilegiată, din interiorul căreia să devină astfel vizibilă istoria metafizicii, sub forma negării rolului constitutiv jucat de tehnică. Deși Leroi-Gourhan înaintează o teorie asupra omului, ce se vrea a fi ținută departe de metafizică și antropocentrism, Stiegler este de altă poziție. Paleoantropologul francez este acuzat de faptul

---

[29] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Translated by Stephen Barker, Stanford University Press, Stanford, 2011, p. 206: „produces a new form of memory that can no longer be inscribed in Darwinian terminology."

[30] *Ibidem*, p. 206, (s.a. – B.S.): „it is becuase the individual's memory is erased at the moment of its death; it is not preserved nor transmitted nor accumulated. But technics opens the possibility of transmitting individual experience beyond the individual's life: technics supports a *third* level of memory."

[31] Termenul de epigeneză deține din punc de vedere conceptual un loc foarte important în cadrul analizei stiegleriene. În primul rând, trebuie semnalat faptul că împreună cu memoria genetică, epigeneza sau memoria epigenetică reprezintă ultima unitate structurală împrumutată de Bernard Stiegler din cadrul paleoantropologiei lui André Leroi-Gourhan. Prin urmare, memoria epigenetică este rezultatul mecanismului care funționează *deasupra* sau *adițional* memoriei genetice. Această înțelegere a procesului de epigeneză nu trebuie confundată cu termenul de epigeneză, așa cum este acesta întâlnit în biologia evoluționisă, pentru care „modificările epigenetice ale germenului, consistă în mai multe epimutații permanente, care odată survenite, sunt transmise mai departe generațiilor viitoare, pana la ocurența următoarei epimutații" (David Haig, „Weismann Rules! OK? Epigenetics and the Lamarckian Temptation", în *Biology and Philosophy*, 22.4, 2007, pp. 415-428, p. 421: „epigenetic modification of the germ-line consists of more or-less permanent epimutations that, once having occurred, are transmitted faithfully to future generations until the occurrence of the next epimutation.").

că nu dezvoltă până la capăt implicațiile vizate de apariția memoriei epifilogenetice. Interioritatea omului, fie că avem în vedere reflexivitatea, imaginația sau gândirea pur și simpu, nu pot fi cercetate independent de condiția noastră tehnică originară:

„omul se inventează pe sine *în* tehnică, inventând unealta – devenind astfel *exteriorizat tehno-logic*. Aici, omul este interiorul [...] dar cu toate acestea, interiorul este inversat în această mișcare; prin urmare *nu poate precede* [exteriorului]. Interiorul și exteriorul sunt constituiți prin intermediul unei mișcări care *inventează sinele și pe celălalt.* [...] Ca și cum, umanitatea ar trebuie înțeleasă sub forma unei *maieutici tehnologice*."[32]

În acest context, problematica adopției culturale ne este livrată dintr-o nouă perspectivă. Deși umanitatea din punct de vedere a biologiei, nu poate fi analizată decât plecând de la teza conform căreia suntem constituiți de condițiile impuse de mediu – de a supraveți sau de a muri în funcție de simpla adaptare – teoria tehnicității originare ne deschide o cu totul altă perspectivă. Mediul tehnic intră într-un proces de substituție în raport cu mediu natural, motiv pentru care se produce o trecere de la o viață dominată de adaptivism, la una în care fenomenul socio-cultural ar fi imposibil fără structura realizată de procesul de adopție. Obiectele tehnice nu sunt așa cum ne va învăța filosofia odată cu Platon, o memorie fantomală sau chiar moartă, ci mediul capabil de a conserva și trasmite tradiția. Memoria epifilogenetică face posibilă constituirea acelor programe culturale, ce se împart, între ceea ce Bernard Stiegler numește în mod intenționat vag, *științele vieții* [savoir-vivre] și *științele practicii* [savoir-faire][33]. Toate aceste caracteristici enunțate mai sus, ne demonstrează faptul că tehnica înțeleasă ca proces evolutiv, marchează o ruptură a omului de mediul biologic dominat de legile supraviețuirii, selecției și adaptării și o restructurare a sa, tehno-culturală. În vederea siblinierii acestui lucru, următorul pasaj din „Tehnică și tmp, 1: Greșeala lui Epimeteu" deține o relevanță ultimă:

„Dasein-ul [omul] *ca și* fenomen al vieții, devine singular în istoria ființelor vii, deoarece, pentru Dasein, stratul epigenetic al vieții, departe de a fi pierdut cu moartea individului, se conservă și se sedimentează și trece mai departe, în ordinea supraviețurii [*survivance*] sub forma unui dar, dar și al unei datorii, generației viitoare [...] Nu sub forma unui „program", în sensul biologic *cvasi*-determinist al acestui cuvânt [...] Această sedimentare epigenetică, o memorie a ceea ce s-a întâmplat, este ceea ce intitulăm cu numele de trecut, ceea ce ar trebui să numim *epifilogeneza* omului, însemnând conservarea, acumularea și sedimentarea epigenezelor succesive. Epifilogeneza reprezintă o ruptură cu simpla viață, deoarece în cea din urmă, exact epigeneza reprezintă ceea ce nu se conservă („programul nu poate primi lecții de la experiență")."[34]

---

[32] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, pp. 141-42, (s.m. – A.-S.C.): „the human invents himself in the technical by inventing the tool – by becoming exteriorized techno-logically. Ut here the human is the interior. (...) Nevertheless, the interior is inverted in this movement; it can therefore not precede it (...) as if there were a technological maieutic of what is called humanity."

[33] Bernard Stiegler, „Anamnēsis and Hypomnēsis: The Memories of Desire", în: Arthur Bradley & Louis Armand (eds.), *Technicity, Litteraria Pragnesia*, Prague, 2006, pp. 20-43, p. 22.

[34] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*, p. 140, (s.a. – B.S.): „The phenomenon of life *qua* Dasein, becomes singular in the history of the living being to the extent that, for Dasein, the epigenetic layer of life, far from being lost with the living being when it dies, conserves and sediments itself, passes itself down in the order of survival [*survivance*], and to posterity as a gift as well as a debt [...] not as `programme' in

4.Conluzie

Am văzut cum tipul de viață umană reprezintă o ruptură în cadrul vieții biologice, fiind prin urmare, inclusiv o ruptură de tipul de entropie negativă specifică acestei organizări a materiei. În același timp, această ruptură este reprezentată de apariția obiectului tehnic și astfel, de livrarea întregului construct tehno-socio-cultural. Pe de altă parte, viața umană „nu are nimic de-a face cu procesul de *adaptare*”[35], motiv pentru care o înțelegere adaptivistă asupra culturii umane – înțelegere care din păcate vine încapsulată în cadrul ideologiilor capitalismului tîrziu – ar conduce în mod inevitabil la o animalizare a omului și la o formă de scleroză culturală.[36] Pentru Stiegler, poziția ocupată de om este una fragilă, deoarece „trasarea unei simple granițe între condiția umană și cea animală, trebuie pusă în discuție, în modul cel mai serios.”[37] În același timp, epifilogeneza nu capătă o dezvoltare majoră în cadrul lumii vii, decât cu excepția omului. Este acesta un paradox? Mai capătă vreun sens acest discurs al locului *special* ocupat de umanitate în cadrul ecologiei generale a vieții, atunci când Derrida, prin intermediul deconstrucției raportului dintre uman și animal, ne înfățișează mecanismele care se regăsesc în spatel uitării originii *animale* a logosului?[38] Și în acest caz, Bernard Stiegler apelează la termodinamică, deoarece atât evoluția biologică, cât și cea tehnică nu sunt decât două modalități *diferite* de a lupta împotriva entropiei. Acest conext științific îndeplinește o dublă funcție, deoarece pe de o parte biologia contemporană vede în entropie un punct zero de la care este obligată să plece orice cerceare asupra vieții, iar pe de altă parte, resursele filosofice împrumutate de Bernard Stiegler din câmpul deconstrucției, fenomenologiei sau teoriei individuației, exprimă motivul pentru care viața umană trebuie să fie înțeleasă plecând de la diferențierea impusă de evoluția tehnică și nu de cea genetică. Astfel, prin lupta sa cu starea de entropie, omul nu mai este un *miracol spiritual* aruncat în lumea animală de o forță superioară și anonimă, ci o negociere cu un *altul diferit*, dar care îi conferă *identitatea* specifică.

Bibliografie

DAWKINS, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

de WAAL, Frans, *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*, Souvenir Press, London, 2009.

---

the *quasi*-biological determinst sense [...] This epigenetic sedimentation, a memorisation of what has happened, is wha we call the past, what we shall name the *epiphylogenesis* of man, meaning the conservation, accumulation and sedimentation of succesive epigenesis. Epiphylogenesis is a break with pure life, in that in the latter, epigenesis is preciseley what is not conserved (`the programme cannot receive lessons form expirience').”

[35] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, p. 168, (s.a.-B.S.): „that this has absolutely nothing to do with a process of *adaptation*”.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*, p. 151: „the tracing of any simple boundary between humanity and animality must be seriously called into question.”

[38] „Marca, gramme-ul, urma, și diferarea [différance] sunt referințe diferente asupra tuturor ființelor vii; drept relație dintre ceea ce este viu și ceea ce este neviu” (Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, translated by David Wills, Fordham University Press, New York, 2008, p. 104: „mark, gramma, trace, and différance refer differentially to all living things, all the relations between living and nonliving.”).

DERRIDA, Jacques, *The Animal That Therefore I Am*, translated by David Wills, Fordham University Press, New York, 2008.

HAIG, David, „Weismann Rules! OK? Epigenetics and the Lamarckian Temptation", în: *Biology and Philosophy*, 22.4, 2007, pp. 415-428.

JACOB, François, *Logica viului. Eseu despre ereditate*, traducere de Iuliana Niculescu și I. Peatnițchi, Editura enciclopedică și română, București, 1972.

LEROI-GOURHAN, André, *Gestul și cuvântul. Volumul I: Tehnică și limbaj*, traducere de Maria Berza, Editura Meridiane, București, 1983.

„Manifesto of Ars Industrialis", http://arsindustrialis.org, 2010, accesat pe data de 18 aprilie 2015, la URL: http://arsindustrialis.org/manifesto-2010.

MOORE, Gerald, „*Adapt, Smile or Die!* Stiegler Among the Darwinism", în: Christina Howells, Gerarld Moore (Eds.), *Stiegler and Technics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013, pp. 17-33.

SAHLINS, Marshall, *The Use and Abuse of Sociobiology: An Anthropological Critique of Sociobiology*", Travistock Press, London, 1976.

SCHRÖDINGER, Erwin, „Ce este viața?", în: *Ce este viața? Aspectul fizic al celulei vii și Spirit* și *materie*, traducere de V. Efimov, Editura Politică, București, 1980, pp. 17-109.

STIEGLER, Bernard *Technics and Time, 1. The Fault of Epimetheus*, trans. by Richard Beardsworth și George Collins, Stanford University Press, Stanford, 1998.

STIEGLER, Bernard, *Philosopher par accident. Entretiens avec Élie During*, Galilée, Paris, 2004.

STIEGLER, Bernard, „Anamnēsis and Hypomnēsis: The Memories of Desire", în: Arthur Bradley & Louis Armand (eds.), *Technicity*, Litteraria Pragnesia, Prague, 2006.

STIEGLER, Bernard, *Technics and Time, 2: Disorientation*, trans. Stephan Barker, Stanford University Press, Stanford, 2009.

STIEGLER, Bernard, „To love, to Love Me, to Love Us", în: *Acting Out*, translated by David Barison, Daniel Ross, Patrick Crogan, Stanford University Press, Stanford, 2009.

STIEGLER, Bernard, *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*, Translated by Stephen Barker, Stanford University Press, Stanford, 2011.

STIEGLER, Bernard, *What Makes Live Worth Living: On Pharmacology*, trans. Daniel Ross, Polity Press, Cambridge, 2013.

WILLS, David, *Dorsality. Thinking Back through Technology and Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2008.

Aknowledgement:

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului POSDRU/159/1.5/133675 "Inovare și dezvoltare în structurarea și reprezentarea cunoașterii prin burse doctorale și postdoctorale" (IDSRC – doc postdoc), cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013

VALERIU ANANIA: *AMINTIRILE PEREGRINULUI APTER*, THE FORMULA OF THE FANTASTIC OPENED TOWARDS THE SACRED

Doina POLOGEA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The book entitled The Memories of the apter Pilgrim is Valeriu Anania's only short stories volume, encompassing twelve fantasy novels. This is a literary piece that skillfully blends together ideas from diverse fields of study such as: theology, national history or art history, in its special version which is the theology of the icon. The final meaning of the novels is their openness towards the sacred.

Keywords: fantastic, sacred, theology, icon, history

Cartea ***Amintirile peregrinului apter*** nu este doar o operă literară, ci şi un document de viaţă emoţionant. Este povestea care nu a putut fi arestată. Ea are o istorie şi un spaţiu-matrice neobişnuite. A fost zămislită sub pământ, la câţiva metri sub firul ierbii, în închisoarea de la Jilava şi apoi în cea de la Aiud, în „academia" celor patruzeci de intelectuali cu condamnări grele, printre care se aflau Constantin Noica, Dinu Pillat, Petre Tuţea, Petre Pandrea, Vladimir Steinu, Daniil Sandu Tudor, Vasile Voiculescu, George Manu, care reuşiseră să-şi biruie spaimele şi să dea un sens suferinţei cu ajutorul unor prelegeri, conferinţe sau povestiri, precum și prin poeziile comunicate prin morse, pe țeava caloriferului. Istorisirile lui Valeriu Anania, petrecute în mănăstiri şi schituri din ţară, pe care deţinuţii le ascultau ''ţinându-se de coama munţilor, înaltă", cum spune autorul, au creat acolo, în "academia de sub pământ", un spaţiu de libertate. („După componența ei, scria Al.Paleologu, o celulă de închisoare poate fi o academie (...) o țigănie sau un infern"[1]). Aceste povestiri sunt o mărturie singulară despre partea de lumină a marelui întuneric de sub pământ, „polul incandescent al vieţii din recluziune", care ne ajută să înţelegem o teribilă experienţă spirituală, convertirile întemnițaților la viața creștină și „inexplicabila supraviețuire în împrejurări limită" (Ovidiu Pecican)[2]. Harta țării cu mănăstirile ei, adevărate centre de spiritualitate se rescria în temniță în fiecare seară, împlinind „educația morală a celor condamnați", precum o altă „Cântare a României, adaptată nevoii de a înțelege și de a rezista", după cum notează Cornel Ungureanu.[3] Posibilitatea de a trăi într-un alt plan, al universului ficțional era o formă „acrobatică" de supraviețuire. Ea întărea legăturile sufletești între cei încarcerați, potolind spaimele acelui „timp vâscos" (Valeriu Anania). Se petrecea acolo un „zbor de scântei peste bezna de tuci", cum îl numea Radu Gyr. In lucrarea *Corupția*

[1] Paleologlu, Al., *Sfidarea memoriei*, convorbiri cu Stelian Tănase, ed. a II-a, Editura DU Style, 1996, p.181
[2]Ovidiu Pecican, *Ficţiunea memorialistică*, în revista *Steaua*, 43, nr.3 din 1992, pag.22, apud *Referinţe critice* în Valeriu Anania, *Opera literară 2, Amintirile peregrinului apter*, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2004, pp.315-316
[3]Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române*, azi, vol.I, Editura Paralela 45, 2003, p.159, apud *Referințe critice* în Valeriu Anania, *Opera literară, 2*, *Amintirile peregrinului apter, nuvele și povestiri*, ediția a III-a, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p.323.

spirituală, Bartolomeu Valeriu Anania va identifica două arme defensive lăuntrice ale deținutului și anume credința și cultura, ,,singurele spații pe care temnicerii nu le puteau controla".[4],,Datorită acestui îndelungat efort eminamente cultural, mai scrie Valeriu Anania, referindu-se și la cele două piese de teatru pe care le-a depozitat în memorie, am îndurat mai ușor rigorile detenției (foamea, frigul, promiscuitatea, izolarea, murdăria, brutalitatea paznicilor) și , mai mult, deseori avem motive să cred că suferința asumată îl poate înnobila pe om."[5]

Lena Constante în volumul său *Evadarea tăcută* vorbește despre ,,evaziunea în vis", vis care devenea mai real decât realitatea, prilejuită de poveștile ascultate prin zidul închisorii. Poate că nicăieri în altă parte literatura nu s-a ridicat la un sens mai înalt decât acolo, în universul carceral, dobândind, alături de rugăciune, rol salvator. In primul rând îl salva chiar pe povestaș de gândurile vâscoase, de ură, de depresie sau de revoltă. Intâlnirea cu un poem, chiar în cel mai sordid loc putea să prilejuiască bucurii extatice, era întâmplarea cea mare:,,Pe unul din pătratele de ziar de la closet, povestește Lena Constante, găsesc în ziua accea un fragment de poezie. Pentru mine o comoară!"[6] ,, In toată celula e o sete grozavă de poezie, scrie și Nicolae Steinhardt în *Jurnalul fericirii*. Invățarea pe dinafară a poeziilor e cea mai plăcută și cea mai neeostoită distracție a vieții de închisoare. Fericiți cei ce știu poezii. Cine știe pe dinafară multe poezii e un om făcut în detenție, ale lui sunt orele care trec pe nesimțite și-n demnitate (...) Imi găsesc de îndată un cerc de tineri care vor să învețe *Luceafărul".*[7]

Făgăduința făcută colegilor de celula 4 Jilava, de a pune pe hârtie comoara reprezentată de „cartea mănăstirilor", un ceremonial prin care deținuții, ,,în ceasurile de liniște fragilă" cutreieraseră mănăstirile din Oltenia și Moldova a putut fi împlinită doar după mai bine de un un sfert de veac, iar publicarea efectivă nu a fost posibilă decât atunci când cenzura, căreia limbajul prea complicat al cărții (terminologia ecleziastică) îi dăduse mari dureri de cap, a fost desființată (1990).

Universul cărții este articulat pe mituri și vechi legende țesute, de data aceasta, în jurul mănăstirilor din Oltenia, iar propensiunea spre lumile arhetipale ,,ia aproape forma liturgică a participării la ceremonia sacrului."[8] Autorul a găsit personajul de legătură al povestirilor, peregrinul apter, un înger; acesta avusese o controversă cu un călugăr în urma căreia și-a pierdut aripile, dar și-a păstrat capacitatea de a străbate prin timp. El poate să repună în drepturi, să aline suferințe. Călătoriile lui sunt doar pretexte, el caută ,,taina obârșiilor", de fapt se caută pe sine. Repliază trecutul, la care a fost martor, pe cutele prezentului, făcând întodeauna apel la dimensiunea misterioasă a lucrurilor, şi nu la logică, în ideea că fantasticul este mai real decât realul. Scriind povestirea „Intâlnire la Vodița", autorul mărturisește că a aflat deodată "dimensiunile interioare ale unui anumit mod de abordare a fantasticului". Personajul apter, cel care leagă povestirile între ele duce povara memoriei

[4] Mitropolitul Bartolomeu, *Corupția spirituală.Texte social-teologice*, ediția a II-a, îngrijită de Bogdan Ivanov și Radu Preda, Cluj-Napoca, 2011, p.168.

[5] Valeriu Anania, Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții,* Editura Curtea Veche, București, 2009, p.40.

[6] Lena Constante, *Evadarea tăcută, 3000 de zile singură în închisorile din România,* ediția a II-a, Editura Florile dalbe, București, 1995, p.24.

[7] Nicolae Steindhardt, *Jurnalul fericirii*, ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.31.

[8] Mircea Zaciu, Adrian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români,* Editura Albatros, București, 2000, p.27.

colective, are amintiri de secole, fiind contemporan, vorba poetului, cu fluturii şi cu Dumnezeu. I se potrivesc cuvintele despre înger ale lui Paul Valery: ,,era acolo o Tristeţe în formă de Om". Nu întâmplător Anania a ales în rolul naratorului un înger, adică un punct de reper moral. ,,Ingerul oferă fiecăruia din actele noastre reperul epurei lui, adică desenul lui ideal, zicea Andrei Pleşu.[9]

Intr-un dialog pe care îngerul îl poartă cu o icoană a Sfântului Ioan Botezătorul, dotată cu două aripi magnifice, care-i amintesc peregrinului apter (deci fără aripi, n.n.) de fericirea avută cândva, acesta şopteşte cuprins de tremur: "*Ce eram eu? Un pui de slugă, răsfăţată la curţile Celui-ce-este, un fuior de lumină care credea că zborul se poate face şi de-a berbeleaca. Asta eram. Când m-am jucat de-a ghemul prin pacea pământului, m-am pomenit lăbărţat ca o cârpă umblătoare, lăsând în urmă-i pulbere şi scamă. Am greşit? N-am greşit?(...) Zadarnic aştept să mi se lumineze osânda ...înnomenirea mea s-a poticnit la începuturile ei*". [10]

Sfântul Grigore de Nyssa spunea despre om că este copleşitor de neînţeles. Marea dispută între umanitate şi anghelitate, arată Părintele Arsenie Papacioc se tranşează în favoarea omului, fiindcă ,,umanitatea este superioară îngerilor, anghelităţii. Pentru că omul e un archon, un stăpân"[11], iar Dumnezeu i-a dat putinţa de a se îndumnezei după har. Iar Părintele Dumitru Stăniloaie arată că ,,omul e, dintr-un anumit punct de vedere, mai mult după chipul lui Dumnezeu decât îngerii"[12], iar îngerul e numai slujitor, slujitor al lui Dumnezeu şi al omului. Neputând fi înger pe de-a-ntregul, apterul râvneşte să fie măcar om deplin, adică desăvârşit în iubire. Aici se întrevăd liniile de forţă ale unui superb ,,zbor deasupra cuibului de cuci", metafora din cunoscutul roman al lui Ken Kesey putând numi şi regimul carceral.,,Căci cine ar mai putea propovădui iubirea aproapelui când eşti izbit cu capul de pereţi până la pierderea auzului, când stai să mori de inaniţie cu tuberculoza ascunsă în măruntaie, când convieţuirea se confundă cu balamucul, când, într-un cuvânt, întregul regimul de ,,viaţă" al închisorilor din acea vreme era unul de premeditată exterminare?(...) Creştinismul, ne avertizează Părintele Steinhardt, e plin de paradoxuri".[13] Răspunsul la această întrebare este că un înger apter ar putea. El, da.

"Miticul-respectiv fantasticul- scria Valeriu Anania, nu se obţine întotdeauna printr-o ruptură în planul realului, ci în acela al semnificaţiei".[14] Axul povestirii *Talanga* este tocmai o astfel de ruptură, mai precis o inversiune creată în relaţia cauză-efect: dacă în localitatea Baia de Fier dangătul unui clopot provoca automat urletul câinilor, care-şi aminteau de o nenorocire trecută, într-o zi de primejdie pentru comunitate se întâmplă ca urletul unui câine să provoace, el singur, bătaia unui clopot, dezlănţuind energiile teribile şi nebănuite ale

[9] Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p.26.
[10] Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p.84.
[11] ***Viaţa Părintelui Arsenie Papacioc.Testament. Cuvinte de folos,* volum coordonat de Danion Vasile, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Areopag şi Editura Meditaţii, 2012, p.130.
[12] Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloaie, *Teologia dogmatică ortodoxă,* Bucureşti, Editura IBMBOR, 1978, p.422.
[13] Virgil Ciomoş, Postfaţa la Nicolae Steindhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.407 şi p.413.
[14] Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, Editura „Dacia", Cluj-Napoca,1995, p.210.

urşilor. Ei se prăvălesc din codrii pentru a înlătura primejdia. Iar limba clopotului primeşte putere să le grăiască , fiindcă e alcătuită din femurul unui strămoş urs, mort într-o grotă:

"Din viroagele muntelui, din peşteri şi vizuini, din găurile somnoroase ale pietrei şi ale pământului coborau, în goană, urşii.Treziţi de mădularul strămoşului ce urlase cândva din buza prăpastiei fără să fi fost auzit, ei îl auziseră. Nu ştiau încă de unde-i vine glasul, dar îşi aminteau că mai umblaseră odinioară prin pustiuri albe şi alergau acum cu labele uşoare pe zăpada îngheţatăşi se adunau de prin toate părţile, mulţi, câteva zeci, curgând unul după altul şi unul lângă altul în josul văii, cu mugete întărâtate şi boturi adulmecânde, să dea năvală pe uliţele satului, să-i încremenească pe cei ce se holbau din dosul ferestrelor, să-i năucească pe beşlii şi să se arunce asupra cailor."(pag.139)

Clopotul, ca şi fiarele pădurii simt omeneşte şi sunt o parte a inimii comunităţii rurale. Abordarea istoriei este neconvenţională, iar istoria este ,,vie şi reală, grea, zbuciumată, teribilă, dar mereu familiară, palpabilă, tocmai pentru că ea nu ni se prezintă în reţete standard", după cum notează Miron Scorobete, faptele derulându-se într-o ,,lume homerică", guvernată de ,,o forţă enormă, ca a Pământului, care însă nu se dezlănţuie în cutremure, ci delicat în colţul ierbii şi în mugurii care se deschid"[15]. Peregrinul apter îşi reaminteşte momente trăite pe vremea răscoalei lui Tudor Vladimirescu, la care a participat ca martor. ,,Apter este contemporan cu orice moment al istoriei", scrie Valeriu Anania, luându-şi libertatea de a glumi pe seama artei sale:,, Aici este, să zicem, arta naratorului: aceea de a arunca enormitatea-căci ce este fantasticul? O minciună enormă! Aruncă minciuna şi apoi o tratează ca şi cum ar fi reală".[16] Modalitatea autoironică a lui Valeriu Anania de a-şi trata propria operă aduce aminte de finalul unui basm românesc:,,Şi-am încălecat pe-o alună/Şi v-am spus o mare minciună".

O povestire delicată ca o bijuterie scrisă în filigran este cea cu titlul *Albumiţa.* Peregrinul îşi doreşte să vadă de aproape o albumiţă răsărită pe Muntele Căpăţânii şi face, an de an , încercări de escaladare a crestelor. Cu uimire descoperă că albumiţa, pe măsură ce se apropia de ea, fugea tot mai sus. Ascensiunea ei ("ea îşi caută condiţia ei naturală ") trimite la o similitudine cu căutările spirituale ale peregrinului fără aripi. La ultima încercare, deşi el se află la un pas de ea, atenţia îi este distrasă de un pui de căprioară rănit, care rămăsese agăţat pe o şa de piatră, în cumpănire. Il salvează şi îl duce pe palme la mama lui. Atunci realizează că sângele de căprioară "poartă în el ceva din parfumul suav al unei flori de albumiţă." Şi nu mai regretă că albumiţa a fugit din nou de el. Floarea dorită fusese un simplu indicator, un deget orientat spre revelarea vocaţiei sale lăuntrice, de mântuitor.

O piesă antologică este povestirea *Hrisant şi neliniştile trupului său*. Hrisant este egumenul grec al mănăstirii Hurezi, care a alungat toţi călugării din ea, aceasta devenind apoi chinovie de maici. Toate ar fi normale şi obişnuite până aici, dar intrarea în anormal se instalează prin faptul că Hrisant îi alungă pe călugări **mort** fiind şi îngropat sub scara bisericii. Şi tot mort, sub formă de tigvă, încearcă să-şi violeze fiica, prăvălindu-se peste mormântul ei. Pecetea incestului pe care-l practicase în timpul vieţii, ca şi a multor siluiri şi desfătări necuvioase îl urmăreşte pe Hrisant, imprimându-se şi celor din jur , ca molima, ca

[15] Miron Scorobete, *Un apter înaripat*, în volumul *Logos Inalt Preasfinţitului Arhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001, p.179.
[16] Bartlomeu Valeriu Anania, *Icoana patriei vâlcene*, Editura Almarom, Râmnicu-Vâlcea, 2002, p.30.

piaza rea, până ce i se face mortului o rugăciune de dezlegare. Deşi nici atunci neliniştile acelui trup, aruncate ca o plasă cu ochiurile bine ţesute asupra întregii mănăstiri, nu încetează pe deplin.

Ceea ce peregrinul dobândeşte, de la o experienţă la alta este o vedere tot mai clară asupra sinelui. In povestirea *Neodihnitele cumpeni,* nu întâmplător (fiindcă "nimic nu e întâmplător, totul e semnificativ"), îngerul apter orbeşte. Cum această experienţă îi sporeşte vederea lăuntrică, el reconstituie povestea călugăriţei Olimpiada, fiică din flori a lui Papa Brâncoveanu, tatăl marelui voievod, zidită în peretele mănăstirii Govora de către Serban Cantacuzinul, pentru că a văzut cu ochii minţii martiriul Brâncovenilor zugrăvindu-se în icoana Maicii Domnului, în acelaşi minut în care el se petrecea, la Ţarigrad şi a arătat care sunt ucigaşii morali ai domnitorului. Ca martoră a înnebunirii Păunei Cantacuzino, care privea aceeaşi scenă, Olimpiada este zidită într-o firidă. Orbul apter "vede" toate acestea şi deschide peretele în care călugăriţa murise zidită. "Nu aveam nici cea mai mica îndoială că acelea erau osemintele Olimpiadei, procurorul devenit victimă sub puterea învinuiţilor, justiţiarul din care nu mai rămăsese nici o urmă, în timp ce ucigaşii supravieţuiau, încununaţi de glorie, într-un pridvor de biserică", zice îngerul apter, care pune faptele istoriei în dreaptă cumpănire, ridicând talgerul care-i înalţă pe Brâncoveni. "Calea către Dumnezeu, pare a spune peregrinul, trece prin arheii neamului".[17]

Fiinţa fantasticului fluidifică totul. Epocile, spațiile curg unele în altele. In povestirea *Portretul*, ca în poezia lui Baudelaire, sunetele şi culorile îşi răspund. Vedem cum sunetul muzicii se încheagă și devine pictură, iar icoanele se fac melodii, alteori personajele din frescă freamătă și coboară din rame cu pas firesc, intervin în viaţa oamenilor, devenind pentru o clipă vii. Pictorul din această povestire nu doreşte să redea fotografia epocii sau a unei personalităţi, ci *„ duhul* acestora, înălţat în dimensiunile lor legendare"[18], după cum încearcă şi povestirile lui Anania. In ele, natura moartă, regnurile, făpturile, sunetele, culorile transgresează dintr-o stare în alta, cu sufletul lor cu tot, rezultând un fantastic deschis spre sacru**. „**Nuvelele din *Amintirile peregrinului apter* sunt admirabile hierofanii, superb poetice pe această direcţie a lor"[19], nota Cornel Ungureanu. Sub pana autorului prind viață legende monastice, frânturi de istorie, dar și „proiecția românească a celeilalte vieți, a transcendentului creștin" (Ovidiu Pecican)[20]. Înțelesul teologic se desenează ca o floare de gheață pe sticlă în faptul de viață.

Plecând de la o frescă aflată în Mănăstirea Surpatele, dar și de la icoana-izvod a ei, icoana *Sfintei Treimi* a lui Andrei Rubliov (1410), înfățișându-i pe cei trei îngeri care i s-au arătat lui Avraam și Sarrei, considerați a fi o prefigurare a Sfintei Treimi, Anania imaginează o poveste în care o frescă este capabilă să cheme viul, să-l materializeze (*Tustreiul*). „Fresca, scrie Mircea Muthu, este, generic vorbind o *punere în abis* în poietica prozatorului*"*. Vedem cum se încheagă „epopeea unor mari mănăstiri (Hurezi, Cozia, Tismana ș.a.), reconstruite

[17] Ovidiu Pecican, *op.cit.,* p.317.
[18]Constantin Cubleşan, *op.cit.*,p.3.
[19]Cornel Ungureanu, *op.cit.,p.32.*
[20] Ovidiu Pecican, op. cit., p.317.

mereu în caruselul istoriei”[21], totul fiind privit printr-o lentilă focalizantă, iar aceasta este fresca.

Povestirea *Tustreiul* este una dintre cele în care se simte apăsat un suflu sau o adiere de vânt sadoveniană. Ea are acea ,,încetineală savantă care face din săritura unui cal, banală, un zbor al imponderabilului, menit să te uimească și să te încânte”, cum spune Valeriu Anania despre arta lui Sadoveanu.[22] După cearta meșterului Andrei cu ,,fârtații zugravi” legată de icoana *Tustreiul* , aceștia reproșâdu-i meșterului că icoana sa nu e de pe pământ, ci este ,,o Treime azvârlită în cer” se întâmplă un fapt care vine să-l adeverească pe meșterul Andrei și anume o epifanie: Cei trei apar în preajma mănăstirii, așezați pe o stivă de lemne, într-un luminiș, iar meșterul îi invită să ia masa alături de jupâneasa Asineta, soția sa și de ucenicul său în ale picturii, care este de fapt pelerinul apter (ei însă rămânând în picioare). La această masă nimeni nu vorbește, dar toți se înțeleg. In timpul mesei, oaspeților li se schimbă culorile straielor în cenușiu (trimitere la imaginea unui ,,pământ transfigurat ce oficiază cina pascală”, după cum sugerează Mircea Muthu,[23] dar și la ideea că aceștia trei sunt de fapt Unul). Starea de pace interioară a participanților la acestă masă este pusă în cuvinte astfel: ,,Amurgul se lăsa în tăcere, negurile se mai risipiseră , văzduhul era cald și prietenos, inimile noastre se cuprindeau într-o nesfârșită mulțumire (...) Câteva păsăruici se lăsară de pe crengi și prinseră a ciuguli fărîmiturile din jurul mesei”.Trecerea fugară a Celor trei este aducătoare de schimbări în viața gazdelor lor : până la ziuă, meșterul, înfrigurat și inspirat, va realiza ,,hora unică a celor șase icoane ce povestesc popasul din seara aceea” și se va hotărî să-l numească pe ucenicul său ,,fiu”, pentru prima oară. Iar ,,fiul”, fericit că este numit astfel, dobândește la rândul său puteri rare și anume: suflând peste icoane, vede cum vor arăta ele după o sută de ani, când zugrăveala ,,intră în adevărul ei”, iar suflarea așterne pe icoană ,,nu abur, ci limpezime”. Fiindcă, în acel moment (sublim) ,,veșnicia se lasă pusă în mișcare”. Poetul Ioan Alexandru are, la fel, o poezie în care pune veșnicia în mișcare: ,,Fiecare casă-mpărăție/fiecare masă prestol/prin fiecine poate să vie/de când mormântul e gol”. Sau, căutând racorduri mai îndepărtate în timp și spațiu, momentul ospeției minunate îl aflăm descris în versurile lui Angelus Silesius astfel: ,,Desfătător ospăț! Chiar Domnul vin o fi ,/Bucate, masă, cânt și Cel ce ne-o servi”[24].

Exegeza literară a remarcat faptul că autorul, deși își împlinește prin literatură vocația religioasă, reușește cu finețe să evite capcanele tezismului. Ovidiu Pecican observă cum Valeriu Anania, departe de a face o proză didactică, își poartă cititorul într-o ,,mare a volutelor literare”, unde ,,sugestia joacă rolul cel mai important, iar subtilitatea caracterizează mijloacele”.[25] Nu suntem de acord în acest punct însă cu Lucian- Vasile Bâgiu, care sesizează, ca fenomen întâmplat mai rar, ce-i drept, deturnarea discursului literar de la prezumtiva caracteristică strict artistică ,,prin prea explicita expresie a eticului, a moralei creștine, a

[21] Mircea Muthu, *Prefața* la Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, p.6.
[22] Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p.130.
[23] Mircea Muthu, *op.cit*., p.7.
[24] Angelus Silesius, *Călătorul heruvimic*, traducere, date biografice, note, variante, postfață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, București, 2007, p.89.
[25] Ovidiu Pecican, *op.cit.*, p.317.

finalității didactice, conferindu-se atfel, sporadic, impresia de predică de la amvon[26]". Dă ca exemplu fraze precum: ,,nici cerul nu s-ar prăbuși cu un mai mare vuiet decât o credință năruită" (p.108). Sau: ,,tu nu știi că din vorba celui nebun se hrănește cugetul înțeleptului?" (p.149). Oare chiar să nu mai aibă loc eticul- în mantia unor formulări superbe ca acestea-în literatură?

Critica a comparat acest volum de povestiri cu ,,Numele trandafirului" a lui Umberto Eco sau i-a aflat corespondențe cu „Un veac de singurătate", ca ,,metaforă a dăinuirii"[27] și a remarcat faptul că ele încheie ,,un posibil cvadrilater"[28], ale cărui unghiuri ar fi fixate de Gala Galaction, Mircea Eliade și Vasile Voiculescu. Ioan Șt. Lazăr vede în *Amintirile peregrinului apter* un punct de întâlnire dintre opera teologică și cea literară, dat fiind că ,,o inter-comunicare subiacentă le animă", făcând posibil un ,,zbor între Contingent și Transcendent, care implică, în orizontul concret (natural și istoric) vibrația celui etern".[29] Lucian-Vasile Bâgiu consideră că *Amintirile* ar putea fi situate într-un „spaţiu al intervalului", decisiv în biografia autorului, în care acesta "recuperează nu doar statutul angelic (prin peregrinul-înger.n.n.), ci îşi anticipează şi omenescul ca adastând în iminenţa unei prefaceri fiinţiale".[30] Prefacerea fiinţială se leagă de faptul că, imediat după încheierea volumului , Valeriu Anania se va manifesta în altă dimensiune a expresiei literare, fiindcă începe lucrul la traducerea Bibliei sau Sfânta Scriptură. Iar creaţia literară, truda întinsă pe parcursul a 60 de ani de viață, cu exersarea tuturor genurilor biblice, de la eseu până la poezie, a fost înţeleasă chiar de Valeriu Anania ca o "îndelungată etapă pregătitoare, necesară a unui itinerariu spiritual" cu putere de modelare lăuntrică excepţională. Vectorul ei a fost traducerea *Bibliei*, " arătarea Cuvântului Celui mai înalt".

Acolo se află și făgăduința de a afla răspunsul la întrebarea "cine sunt?", pe rugul căreia ard aproape toţi eroii lui Anania:"Cel ce vede pe Unul prin Unul se vede şi pe sine".[31]

Bibliografie:

Anania, Valeriu, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele și povestiri, Cartea Românească, București, 1990

Anania, Bartlomeu Valeriu, *Icoana patriei vâlcene*, Editura Almarom, Râmnicu-Vâlcea, 2002

Mitropolitul Bartolomeu, *Corupția spirituală. Texte social-teologice*, ediția a II-a, îngrijită de Bogdan Ivanov și Radu Preda, Cluj-Napoca, 2011

Bâgiu, Vasile- Lucian, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006

Pecican, Ovidiu, *Ficţiunea memorialistică*, în revista *Steaua* , 43, nr.3 din 1992, , apud *Referinţe critice* în Valeriu Anania, *Opera literară 2, Amintirile peregrinului apter*, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2004

[26] Lucian -Vasile Bâgiu,*Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p.193.

[27] Miron Scorobete, *Op.cit*., p.180.

[28] Constantin Cubleșan, *Contemporaneitatea istoriei*, în revista Adevărul literar și artistic, 27 ianuarie-2 februarie 1991, an II, nr.51, p.3.

[29] Ioan Șt. Lazăr, *Valeriu Anania, Icoane de început*, eseu biografic, Editura Rotipo, Iași, 2013, p.28.

[30] Lucian Vasile Bâgiu, *op.cit* , p.217.

[31] *Filocalia*, vol.VI, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 29.

Anania, Valeriu, *Din spumele mării*. *Pagini despre religie şi cultură*, Editura" Dacia", Cluj-Napoca,1995

Constantin Cubleşan, *Contemporaneitatea istoriei*, în revista A*devărul literar şi artistic*, 27 ianuarie-2 februarie 1991, an II, nr.51

Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române azi*, vol.I, Editura Paralela 45, 2003

Filocalia, vol.VI, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009

****Viața Părintelui Arsenie Papacioc.Testament. Cuvinte de folos,* volum coordonat de Danion Vasile, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Areopag și Editura Meditații, 2012

Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloaie, *Teologia dogmatică ortodoxă,* București, Editura IBMBOR, 1978

Steindhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992

Silesius, Angelus, *Călătorul heruvimic*, traducere, date biografice, note, variante, postfață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, București, 2007

Constante, Lena, *Evadarea tăcută, 3000 de zile singură în închisorile din România,* ediția a II-a, Editura Florile dalbe, București, 1995

Paleologlu, Al., *Sfidarea memoriei*, convorbiri cu Stelian Tănase, ed. a II-a, Editura DU Style, 1996

Pleșu,Andrei, *Despre îngeri*, Editura Humanitas, București, 2010, p.26.

Scorobete, Miron, *Un apter înaripat*, în volumul *Logos Inalt Preasfințitului Arhiepiscop Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001

Zaciu, M., Papahagi M., Sasu A. (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români,* Editura Albatros, București, 2000

Valeriu Anania, Aurel Sasu, *Despre noi și despre alții,* Editura Curtea Veche, București, 2009

THE ANAPHORA IN ROMANIAN POSTMODERNIST POETRY

Beatrice Diana BURCEA
University of Craiova

Abstract: My contribution deals with the phenomenon of anaphora as a major pragmatic aspect of communication. It starts with a review of the theoretical positions – definition, typology – representative for the main topic, and it outlines a few of the implications of the anaphoric projection on the postmodern poetic text. I have further identified the anaphoric marks of enunciation as forms of discursive subjectivity in the postmodern Romanian poetry.

Keywords: anaphore, deixis, discourse, enunciation, pragmatics.

1. Introducere

Teoria lingvistică a referinței (Milner 1982) subliniază distincția dintre *referința actuală* și *referința virtuală*, dintre referentul termenului și semnificația lui lexicală. Pronumele în genere este lipsit de autonomie referențială. Această caracteristică stabilește similitudini la nivelul referinței deictice și al referinței anaforice, datorită slabei saturări semantice. Distincția devine pregnantă în *procesul de saturare semantică*: referința deictică recurge la elemente lingvistice și nelingvistice, în timp ce referința anaforică rămâne lingvistică (Moeschler, Reboul 1999: 329).

Fenomenul anaforei și al deixis-ului antrenează disocierea dintre context și situația de discurs: anafora se raportează la contextul lingvistic, deixis-ul se raportează la elemente ale situației de discurs (Ducrot, Schaeffer 1996: 356). Distincția devine dilematică, dacă se ține cont de faptul că „accesul la situația de discurs se realizează prin intermediul reprezentării ei lingvistice", fapt pentru care „această distincție nu se justifică din punct de vedere lingvistic, ea relevând o decizie *a priori*" (*ibidem*). În acest sens, studiile actuale accentuează procesul de interpretare[1].

Din perspectiva teoriei pragmatice a anaforei, utilizările anaforice ale pronumelor sunt utilizări libere, la fel ca și utilizările deictice și cele asociative:

„Like deictic uses, anaphoric uses are *indexical* in the rather strict discussed by Nunberg: their content is contextually determined in terms of some feature of the situation of utterance (the index). For demonstratives the index is a position in space; for anaphoric pronouns, it is a position in *discourse space*, i.e. an argument position articulated in the surrounding discourse" (Recanati 2005: 313).

[1] Lingvistica cognitivă insistă asupra caracterului de „evidență" (fr. *saillance*) a elementului de cunoaștere comun locutorului și interlocutorului (Ducrot, Schaeffer 1996: 357).

Fenomenul anaforei asigură *coeziunea* textuală. Prin anaforă, se reia un element prin altul, realizându-se un lanț textual, mai complex decât cel al deixis-ului.

În studiul de față, ne propunem o dublă abordare – teoretică și aplicativă – a fenomenului, evidențiind mărcile și funcțiile anaforei care asigură continuitatea și coerența discursului.

2. Paradigme teoretice

În încercarea de a se defini *anafora* și *deixis-ul*, s-au impus două concepții fundamentale: cea tradițională și cea cognitivă.

Abordarea tradițională definește *anafora* ca un segment de discurs a cărui interpretare este dependentă de alt segment, aparținând aceluiași discurs:

„Un segment de discours est dit anaphorique lorsqu'il est nécéssaire, pour lui donner une interprétation (même simplement littérale), de se raporter à un autre sement du même discours; nous appellerons <interprétant> le segment auquel on est renvoyé par l'anaphorique [...]. L'anaphorique et son interpretant peuvent appartenir soit la même phrase, soit à deux phrases successives: c'est cette dernière possibilité qui permet de considérer l'anaphore comme une relation potentiellement transphrastique" (Ducrot, Todorov 1972: 358).

Tendinței de a exclude anafora din cadrul fenomenelor sintactice (Tesnière 1965), i se aduc câteva obiecții: anafora are un rol important în realizarea acordului, pronumele relativ (anaforic prin excelență) are un rol important în organizarea relațiilor de dependență din interiorul frazei (Ducrot, Todorov 1972: 359). Teoria generativistă nu este străină de această controversă.

Printre fenomenele care dau seamă de relațiile transfrastice, M. J. Reichler-Béguelin include anafora și catafora. Definind anafora, accentuează ideea „dependenței interpretative între două unități, cea de a doua neputând primi un sens referențial fără să fi fost pusă în conexiune cu prima" (1988: 17), denumită în terminologia de specialitate: *antecedent, interpretant,* (*co*)*referent, sursă*. Definind *catafora* drept „paralelism semantico-etimologic cu *anafora*", accentuează ideea:

„qu'anaphore et cataphore seraient deux phénomènes de dépendance contextuelle par essence symétriques, un élément linguistique donné se trouvant tantot <repris>, tantot <anticipé> à l'aide d'un segment jouant par rapport à lui le role de <substitut>; on a proposé le terme de *diaphore*[2] comme terme générique, pour désigner le phénomène général de la dépendance contextuelle, abstraction faite de la position de l'interpretant" (*ibidem*).

Considerațiile asupra fenomenului exclud înțelegerea anaforei ca o simplă reluare a unui interpretant actualizat în prealabil. Mai degrabă este percepută ca un fenomen de *rappel*

[2] „Le terme a été introduit par Maillard, 1974, sur une sugestion de R. Barthes".

informationnel (Reichler-Béguelin 1988: 18) în decodarea căruia pot interveni cultura, erudiția, conținuturile inferențiale.

În abordarea cognitivă, criteriul funcțional al *evidenței* referențiale prevalează în detrimentul celui textual. Analiza insistă asupra modului de cunoaștere a referentului de către interlocutor, asupra accesibilității referentului[3]. Analizând contrastiv conceptele *anaforă – deixis,* George Kleiber observă că noua abordare oferă o perspectivă unitară asupra anumitor mărci referențiale, acolo unde interpretarea tradițională oferă o descriere nesatisfăcătoare (1991: 11). Cu toate acestea, rămân aspecte controversate:

„Toutes ces difficultés rendent impracticable une définition générale des marqueurs référentiels en *anaphoriques* et *déictiques* à l'aide du critère connu ou donné / nouveau. L'opposition mémorielle ainsi conçu amène tout comme la version standard à des analyses non unitaires indésirables des marqueurs référentiels et, surtout, se révèle trop pauvre pour maîtriser la diversité des situations de saillance référentielle rencontrées" (*idem*: 15)

În înțelegerea complexității conceptului *anaforă*, unii cercetători au avut în vedere noțiuni impuse de teoria referinței (Kaplan 1989; Recanati 1993) directe, indirecte (Moeschler, Reboul 1999). În acest sens, relațiile logice accentuează ideea reprezentării expresiei ca o funcție dependentă de circumstanța evaluării:

„o expresie dezambiguizată este *sensibilă la context* sau *dependentă de context*, dacă și numai dacă conținutul sistematic al acesteia depinde si variază cu factorii contextuali [...]. În acest sens, expresiile identice și utilizările libere ale pronumelor sunt sensibile la context" (Recanati 2005: 300).

Conținutul semantic al unei expresii, se precizează în analiza întreprinsă de Recanati, este acea proprietate care, pe de o parte, trebuie înțeleasă de orice persoană și, pe de altă parte, determină extinderea expresiei. Conținutul semantic al descrierii este un rol, însă rolul nu determină în mod direct referința descrierii, care depinde în mod sistematic de circumstanța evaluării și se poate modifica în mod corespunzător. Conținutul semantic al pronumelui anaforic este „întotdeauna valoarea rolului indecșilor săi" (*idem*: 307). El ține foarte mult de vorbitor.

În funcție de procesul de saturare referențială, se impune o definiție neformală și negativă[4] pentru anaforă. Definiția formală a anaforei este tot negativă:

„Un termen referențial a cărui referință virtuală este insuficientă pentru identificarea referentului (fie din cauza lipsei de saturare semantică, fie, în cazul descripțiilor definite și nedefinite, prin incompletitudune), fără ca această incapacitate să conducă la eșecul actului de referință, este utilizat în scopul realizării referinței anaforice dacă: 1. referința sa virtuală nu

[3] In termenii lui Kleiber (1991: 10).

[4] „O referință care nu este nici directă, nici indirectă, nici deictică, nici demonstrativă este anaforică" (Moeschler, Reboul, 1999: 344).

indică un proces perticular de saturare referențială; 2. Termenul nu este dublat de o demonstrație [un gest indicativ]" (Moeschler, Reboul 1999: 344).

În spațiul românesc, studiile asupra anaforei sunt disparate. Înțeleasă ca fenomen discursiv, anafora reprezintă „relația dintre două elemente lingvistice, în care cel care apare ulterior în discurs (numit *anaforic*) nu are sens de sine stătător". Dimpotrivă, acesta este „interpretat semantico-referențial prin raportare la elementul deja apărut (*antecedent* sau *sursă*)". Astfel, *anaforicul* împrumută, parțial sau total, „valoarea referențială sau sensul contextual al antecedentului" (Zafiu 2005, II: 656). Mecanismele interpretării referențiale și inventarul de mijloace lingvistice apropie anafora de deixis, identificându-i-se și interferențe cu deixis-ul discursiv sau textual.

În general, dificultatea definirii anaforei provine din varietatea abordărilor: textuală, cognitivă, pragmatic-inferențială. Perspectiva textuală aduce în prim-plan anafora standard, cea cognitivă focalizează atenția asupra anaforei asociative nominale sau pronominale, iar cea pragmatic-inferențială insistă asupra anaforei atipice.

3. Tipologia anaforei

Clasificarea românească (Zafiu 2005: 656 și urm.) are în vedere câteva criterii fundamentale: *funcționarea* și *relația cu referentul*. Mijloacele de expresie permit la rândul lor o grupare funcțională a anaforei.

Criteriul *funcționării,* consacră două tipuri de anaforă: *legată* (determinată strict sintactic) și *liberă* (presupune alegeri pragmatice). Anafora *legată, sintactică, gramaticalizată* este realizată prin: clitice reflexive propriu-zise și reciproce, prin pronume și adverbe relative. Este inclusă în această categorie și realizarea ca anaforă *zero*. Anafora *liberă* sau *discursivă* se realizează prin pronume personale, demonstrative, posesive, adverbe pronominale. Simetric, se poate realiza ca anaforă *zero*.

Criteriul *relației cu referentul* aduce în atenție două fenomene: pe de o parte, continuitatea referențială (coreferențialitatea) și, pe de altă parte, reluarea semantică (similitudinea categorială). În cadrul anaforei coreferențiale, se disting câteva tipuri: *anafora identității referențiale*, *anafora cumulativă*, *anafora partitivă*, *anafora complementară*, *anafora asociativă*. În cadrul similitudinii categoriale, se disting două tipuri: cel care reia sensul unor nominale și cel care echivalează predicații semantice.

În funcție de mijloacele de expresie (gramaticale și lexicale), se disting: *substitutele anaforice* (*proformele*) și *expresiile nominale indexate*. În prima categorie, pronumele reprezintă substitutele anaforice prin excelență. În cea de a doua categorie, indicii anaforici (articolul hotărât, adjectivul demonstrativ) reprezintă liantul pragmatic, inferențial cu antecedentul.

Varietatea tipurilor de anaforă presupune elemente specializate și reguli clare în stabilirea referinței.

4. Proiecția anaforică în poezia românească postmodernă

Funcționarea anaforică are importante implicații stilistice, pragmatice putând modifica radical o perspectivă. Informația este transmisă implicit, prin identificarea coreferențialității. Regulile subordonate continuității referențiale instituie în cadrul textului lanțuri anaforice ample.

Tipologia anaforei nu este exhaustivă, ci reprezintă un ghid operațional. Ne propunem să urmărim câteva aspecte pragmatice ale realizării anaforice în textele poetice postmoderne, subliniind, pe de o parte, valențele anaforice ale unor pronume (uzul anaforic al non-persoanei, suspendarea uzului anaforic, opoziția persoană subiectivă – non-persoană, alteritatea goală[5]) și, pe de altă parte, valențele anaforice ale interjecției.

Modelului triontic al persoanei (*eu – tu – el*) conferă ileității rolul de *pol sistemic*[6]. În acest sens, *ileitatea* instituie *codul* comunicării între *eu* și *tu*. Relația *eu – tu* este permanent „asimetrizată". În cadrul funcției de cunoaștere, răspunzător de această continuă verificare a binomului *eu – tu* este „organizatorul" *el*.

În textele poetice postmoderne, non-persoana[7] nu poate fi ignorată în actul de comunicare a eului. Uzul anaforic al non-persoanei (*el*, *ea*) favorizează intenția de căutare a lumii. Prin convenție poetică, *ea* trimite la persoana iubită. Având un referent consacrat, deicticul poate funcționa anaforic:

Și a bătut ceasul din turn
și ei s-au ridicat de la masă;
[...]
Ea a deschis ușa cu gesturi mici
dar adevărul e că nu a mai găsit nimic [...].
(Mariana Marin, *Sângeroșii utopiști*, 1981: 6)

În varietatea textuală, non-persoana *ea* poate contribui la suspendarea uzului anaforic, aunci când devine imaginea unei proiecții abstracte, care transgresează regnuri, spații cosmice. Poemul lui Florin Iaru începe abrupt, într-o manieră enunțiativă:

„*Ea* era atât de frumoasă
încât vechiul pensionar
se porni să roadă tapițeria
scaunului pe care *ea* a stat
[...]
Căci *ea* nu putea fi ajunsă.
[…]
În schimb era atât de frumoasă
încât și câinii haleau
asfaltul de sub tălpile *ei*.

[5] În clasificarea operațională a Oanei Chelaru-Murăruș (2000).
[6] Prin intermediul ei, fenomenul noetic dobândește sensul *obiectivității* (Pamfil, Ogodescu 1976: 39).
[7] În clasificarea lui Benveniste (2000).

[...]
Ei cu toții mâncară țiglă
când *ea* urcă fâlfâind pe acoperiș
când *ea* nu putea fi ajunsă.
[...]
iar ultimul Om în Cosmos
își devoră capsula
când *ea* depăși sistemul terestru
[...]
Dar ea era atât de frumoasă
încât a fost la fel de frumoasă
și-n continuare."

(Florin Iaru, *Aer cu diamante*, 1981: 13)

Opacizarea referinței conduce și în poemul Martei Petreu la suspendarea uzului anaforic al deicticului. Maniera enunțiativă abruptă este dublată de valențele stilistice ale anaforei[8]:

„*Ea* cunoștea ceasul rău
[...]
Ea nu avea clipă de împăcare cu sine
ea uitase ce înseamnă lin să adormi
ea nu cunoștea somnul fără coșmaruri
ea se pedepsea noapte de noapte în somn".
(Marta Petreu, *Ceasul rău*, 2011: 311)

Opoziția *ipseitate – ileitate* se atenuează în vis, distanța referențială este dezambiguizată prin anaforă nominală:

„Dumnezeul dur al tatălui meu mi se arată în vis
la fel ca în copilărie
El. Dumnezeul tatălui meu. Dumnezeul de Vechi Testament
[...]
Eu stau pitită sub pom
eu stau pitită sub pomul încărcat cu omizi
El mă ia de mână mă duce m-ascunde
Da. *El* mă pune la adăpost de orice".
(Marta Petreu, *Să vorbească dormind*, 2011: 349).

[8] Anafora ca figură de stil presupune repetarea, la început de vers, a unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte.

Continuitatea tematică este ambiguizată prin alteritatea goală, care pare să se instituie în mod paradoxal într-o „voce" poetică, prin valențele stilistice ale pronumelui negativ, aflat la limita dintre deictic și anaforic:

„_ Dumnezeule! (se presupune că ar fi spus el)
Doamne Dumnezeule! (ar fi strigat parașutistul)
Spune-mi, cine o să salveze războiul?
_ Eu – se zice că ar fi răspuns *nimeni*".
(Florin Iaru, *Comunicat*, 1981: 53)

Cercetările pragmatice de dată recentă situează interjecția între deixis și anaforă, subliniindu-i-se caracterul polifuncțional și valoarea semantico-pragmatică. Valoarea deictică a interjecției este evidentă în desemnarea locutorului și, în unele situații, a interlocutorului. Valoarea anaforică a interjecției aduce în atenție problema controversată a coreferențialității și a antecedentului, sesizată de semanticienii care consideră că interjecția nu are conținut referențial. Perspectiva cognitivă accentuează însă aspecte ale competenței culturale:

„La source de ce savoir peut être dans la parole précédente, mais aussi peut être déclenchée dans la mémoire du locuteur par un mécanisme mettant en marche le préconstruit. Ainsi les référents des interjections acquièrent le statut cognitif dans un modèle élaboré par le discours" (Swiatkowska, 2006: 55).

Analizând valențele performative și delocutive ale acestor *modalizatori epistemici*, Mariana Țuțescu subliniază că anumite clase de interjecții (*zău!*[9], *vai!*[10]) asigură unei părți a discursului o evidență comunicativă (2006: 37-38).

Funcționarea discursivă a interjecției în poezia lui Radu Andriescu focalizează, prin performativul *zău,* urmat de o completivă directă, într-un context anaforic cumulativ, o apreciere negativă:

„*Zău* că habar n-am ce mi-a venit să scriu *toate prostiile astea* [...]".
(Radu Andriescu, *Oglinda la zid – I*, 1992: 18).

Modalizator polisemic, interjecția *vai!*, întărită prin repetiție, generalizează starea afectivă a locutorului, aproximând un context anaforic cumulativ, marcat stilistic de *și* narativ, anaforic:

„și cât am să fiu de gârbovit și ce tâmpenii am să fac
și ce chin am să fiu pe capul nepoților
și am să mi te imaginez atunci iarbă că asta ai să fii
și ochii tăi ca două bălți roșii
vai vai".

[9] Zău < lat. Deus.
[10] Vai < lat. vae (+ dativ, de ex. victis).

(Radu Andriescu, *Vai vai*, 1992: 45).

Realizările pragmatice inedite ale anaforei, jocul alterității, mijloacele de expresie variate conferă enunțării poetice postmoderne o mare suplețe.

5. Concluzii

Deixis-ul și anafora, două forme ale referinței, evidențiază disocierea dintre context și situația de discurs.

Deixis-ul asigură ancorarea enunțului în situația de comunicare, anafora asigură *coeziunea* textuală.

Dificultatea definirii anaforei provine din existența unor concepții concurente: cea tradițională și cea cognitivă. Adepții concepției tradiționaliste, acordă prioritate criteriului textual. Adepții concepției cognitive acordă prioritate criteriului funcțional al *evidenței* referențiale. În spațiul românesc, prevalează criteriul semantico-referențial.

Tipologia anaforei circumscrie, în spațiul românesc, două criterii fundamentale: *funcționarea* și *relația cu referentul*. În funcție de acestea, se distribuie varietatea tipurilor de anaforă.

Funcționarea anaforică are implicații stilistice, pragmatice. Analiza a evidențiat, pe de o parte, aspecte pragmatice ale anaforei pronominale și, pe de altă parte, aspecte de graniță ale funcționării pragmatice a interjecției.

Complexitatea conceptuală a fenomenului a generat variație în planul enunțării poetice.

Surse:

Andriescu, Radu. 1992. *Oglinda la zid*. Iași: Canova.
Iaru, Florin. 1981. *Cântece de trecut strada*. București: Albatros.
Marin, Mariana. 1981. *Un război de o sută de ani*. București: Albatros.
Petreu, Marta. 2011. *Apocalipsa după Marta*. Iași: Polirom.

Referințe:

Benveniste, Emile. [1966] 2000. *Probleme de lingvistică generală*, vol. I. Traducere de Lucia Magdalena Dumitru. București: Teora.

Chelaru-Murăruș, Oana. 2000. *Nichita Stănescu – Subiectivitatea lirică. Poetica enunțării*. București: Univers.

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie. 1996. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu. București: Babel.

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan. 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Edition du Seuil.

Kleiber, Georges. 1991. „Anaphore-deixis: où en sommes-nous?". *L'Information Grammaticale,* 51: 3-18. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1991_num_51_1_3231. Accesat 18.06.2015.

Moeschler, Jacques, Reboul, Anne. 1999. *Dicționar enciclopedic de pragmatică*. Traducere de Carmen Vlad și Liana Pop. Cluj: Echinox.

Pamfil, Eduard, Ogodescu, Doru. 1976. *Persoană și devenire*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Recanati, François. 2005. „Deixis and Anaphora", în Szabo Zoltan Gendler. 2005. *Semantics versus Pragmatics*. Oxford: Clarendon Press.

Reichler-Béguelin, Marie-José. 1988. „Anaphore, cataphore et mémoire discursive". *Pratiques,* 57: 15-40. http://www.pratiques-cresef.com/cres0588.htm. Accesat 18.06.2015.

Swiatkowska, Marcela. 2006. „L'interjection: entre deixis et anaphore". *Langages,* 161: 47-56. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_2006_num_40_161_2704. Accesat 18.06.205.

Țuțescu, Mariana. 2006. „L'interjection – modalisation, axiologisation et grammaticalisation. Le cas des interjections roumaines *zău* et *vai*". *Langages,* 161: 37-46. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_2006_num_40_161_2703. Accesat 18.06.2015.

Zafiu, Rodica. 2005. *Anafora*, în Gramatica limbii române, II. București: Editura Academiei Române.

REGIONALIZATION AS A POLICY GUIDELINE OF THE ROMANIAN CABINETS AFTER 1989

Andra Karla SIENERTH
University of Bucharest, Romanian Academy Bucharest, POSDRU 159/1.5/S/137926

Abstract: While the transition from communism to democracy was marked by the shift from a heavily centralized state to a more decentralized form of government, in Romania such tendencies were rather confined to the administrative dimension and to a lesser extent to the financial dimension, leaving the discourse on the introduction of a genuine regionalization in suspension. This paper aims at offering an overview of the references to regionalization and related concepts within the post-1989 government programs, thus highlighting the articulation of the topic as a policy guideline of the Cabinets. We argue that the gradual assertion of this topic at governmental leval was determined by both the internal and European political agendas.

Keywords: regionalization, government, government program, decentralization, local autonomy.

Introducere

Atunci când vorbim despre procesul de regionalizare în România, analiza evoluţiei sale se poate realiza din mai multe perspective, în funcţie de diferitele categorii de actori la care ne raportăm. Lucrarea de faţă îşi propune să analizeze modul în care programele de guvernare de după căderea regimului comunist din România au gestionat chestiunea regionalizării.

Ipoteza cercetării este aceea că regionalizarea a fost inclusă în programele de guvernare a ultimilor ani, absenţa şi respectiv apariţia regionalizării în cadrul programelor de guvernare postdecembriste putând fi explicată de contextul politic, intern sau internaţional. În acest sens, întrebarea principală a cercetării este dacă regionalizarea se regăseşte pe agenda politică a guvernelor din România ulterioare anului 1989, la care se adaugă întrebarea secundară, respectiv care sunt posibilele explicaţii pentru absenta şi emergenţa acesteia. După cum reiese şi din menţiunile anterioare, unitatea de analiză este reprezentată de programele de guvernare ulterioare dizolvării regimului comunist în România.

Motivaţia pentru analiza regionalizării derivă din faptul că, deşi la nivel declarativ acest proces este susţinut pentru implementare, cu alte cuvinte regionalizarea reprezintă o temă la nivelul discursului politic autohton, la mai bine de două decenii de la căderea regimului comunist nicio iniţiativă legislativă în acest sens nu a fost iniţiată. Abordarea acestei chestiuni din perspectiva actorului executiv (Guvern) este motivată de faptul că misiunea sa pe scena politică este aceea de gestionare a politicii interne, iar opţiunea pentru programele de guvernare vine din faptul că executivul este învestit de către Parlament în baza

programului de guvernare, astfel încât acest document se constituie în documentul de referinţă al noului Guvern.

În realizarea acestei analize vom reliefa într-o primă secţiune dimensiunea teoretică a conceptelor centrale utilizate – regionalizare, executivul şi programul de guvernare, în vederea clarificării instrumentelor utilizate şi a relevanţei acestora. Cea de-a doua secţiune va cuprinde analiza programelor de guvernare din România ulterioare căderii regimului comunist, prin prisma asumării regionalizării şi a principiilor asociate acesteia: descentralizare, deconcentrare, autonomie locală, subsidiaritate, etc. În final, vom analiza cum a fost gestionată această chestiune la nivelul programelor de guvernare, care a fost ritmul integrării sale şi care sunt posibilele explicaţii pentru o anumită abordare şi respectiv evoluţie.

Consideraţii teoretice

În această secţiune vom reliefa câteva aspecte teoretice cu privire la conceptele cheie ale acestei analize, mai exact: regionalizare, guvern şi program de guvernare.

În ceea ce priveşte conceptul de regionalizare, în literatura de specialitate se subliniază faptul că există o varietate de modele de regionalizare în funcţie de specificul fiecărui stat: astfel conform lui Gerard Marcou identificăm "regionalizare administrativă, regionalizare prin intermediul colectivităţilor locale existente, descentralizarea regională, regionalizarea politică sau autonomia regională, regionalizarea prin intermediul autorităţilor federale" (Gerard Marcou, 1999, pp. 17-34). În acelaşi sens, autorul sus menţionat adaugă faptul că între aceste diferite modele nu se poate realiza o ierarhie deoarece nu există un model de referinţă pentru regionalizare, un ideal-type, ci există un set de principii şi funcţii asociate regionalizării pe care fiecare stat îl adaptează contextului şi caracteristicilor locale, dintre care menţionăm descentralizarea, deconcentrarea, subsidiaritatea şi autonomia locală (Andra Karla Sienerth, 2014, p. 41).

Dezvoltarea guvernanţei regionale şi mai exact introducerea unui nivel intermediar între nivelurile central şi local a început să devină o preocupare pentru statele unitare (exemple elocvente fiind Italia, Franţa) încă din 1945, accentuându-se de în jurul anilor 1970, Uniunea Europeană susţinând la rândul ei acest format de guvernanţă multi-nivel printr-o serie de iniţiative – Fondul European pentru Iniţiativă Regională (1975), Comitetul Regiunilor şi al Comunităţilor Locale (1988) (Rod Hague, Martin Harrop, 2013, pp. 283-284).

În ceea ce priveşte Executivul, literatura de specialitate identifică trei modele în care acesta poate funcţiona în cadrul democraţiilor liberale: prezidenţial, semiprezidenţial şi parlamentar (Rod Hague, Martin Harrop, 2013, p. 319). Încadrarea României într-unul dintre aceste grupuri este încă lipsită de o acceptare unanimă la nivelul doctrinei de drept public şi de ştiinţă politică, deşi ne aflăm la peste două decenii de la adoptarea Constituţiei României (1991). Această dispută la nivel teoretic s-a reflectat şi în sfera instituţională, în relaţia dintre şefii Executivului (Preşedinte şi Prim-ministru), context în care Curtea Constituţională a încercat soluţionarea conflictelor, calificând regimul politic drept unul semiprezidenţial (Radu Carp, 2015, p. 40).

Admiţând astfel încadrarea României din punct de vedere al regimului politic în categoria semiprezidentialismului, trebuie clarificată chestiunea caracteristicilor acestui model care presupune un Executiv dublu. Conform definiţiei elaborate de Maurice Duverger, "un

regim politic este considerat semiprezidenţial în cazul în care constituţia prin care a fost stabilit combină trei elemente: (1) preşedintele republicii este ales prin sufragiu universal; (2) îi sunt încredinţate puteri relativ considerabile; (3) există o contrapondere, un prim-ministru şi miniştri care posedă puteri guvernamentale şi executive şi pot continua în funcţie doar dacă parlamentul nu li se opune" (Rod Hague, Martin Harrop, 2013, p. 334). Dată fiind această situaţie de partajare a puterii executive între preşedinte şi prim-ministru, în literatura de specialitate se menţionează că "în teorie, preşedintele poate conduce afacerile externe în timp ce primul ministru se confruntă cu complexitatea politicii interne prin intermediul parlamentului" (Rod Hague, Martin Harrop, 2013, p. 319).

Admiţând această din urmă afirmaţie cu privire la rolul central ocupat de Guvern în derularea politicii interne, am ales să analizez modul în care acesta s-a raportat la chestiunea regionalizării. În ceea ce priveşte unitatea de analiză, programul de guvernare, acesta se constituie ca document de bază în derularea activităţii guvernamentale ulterioare învestirii, conform legii de funcţionare a Guvernului, care prevede că "Guvernul se organizează şi funcţionează în conformitate cu prevederile constituţionale, având la bază Programul de guvernare acceptat de Parlament" (Legea nr. 90 privind funcţionarea Guvernului României şi a Ministerelor, 2001, art. 1.3).

Programele de guvernare de după căderea regimului comunist

În momentul de după căderea regimului comunist şi instalarea Guvernului provizoriu, responsabilii politici de la nivel central care au preluat conducerea ţării, nu au tratat în amănunt chestiunea organizării administrativ-teritoriale a României. Nici nu se pune problema de existenţa conceptului de regionalizare la acel moment. Conform Stenogramei şedinţei Consiliului Frontului Salvării Naţionale - CFSN (Alex Mihai Stoenescu, 2007) având în dezbatere proiectul de lege privind constituirea, organizarea şi funcţionarea CFSN a fost abordată şi tema organelor locale: s-a pus în dezbatere articolul 13 din documentul anterior menţionat care enunţa că, pe plan local, Consiliul teritorial este responsabil de derularea activităţii în fiecare domeniu, sesizându-se în cadrul dezbaterii necesitatea aducerii unor clarificări acestei prevederi în ceea ce priveşte modul de organizare a acestor autorităţi locale, elaborarea unui act legislativ în acest sens fiind necesară. Tot în această direcţie, Ion Iliescu propune înfiinţarea unei Comisii cu rol de îndrumare a activităţii Consiliilor Judeţene, însă atitudinea sa a fost considerată adesea că fiind caracterizată de centralismul democratic, cu "ierarhia ei de comitete directoare încastrate unul într-altul ca nişte păpuşi ruseşti" (Alex Mihai Stoenescu, 2007, p. 222).

În ceea ce priveşte programul de guvernare asumat de Guvernul condus de Nicolae Văcăroiu pentru perioada 20 noiembrie 1992 – 11 decembrie 1996 (Monitorul Oficial nr. 296, 1992) tema administraţiei publice este abordată relativ succint şi se concentrează pe aspectul financiar, mai exact asupra conceptului de autonomie financiară, şi anume asigurarea acestei autonomii la nivelul administraţiei locale, prin păstrarea unor venituri (care până atunci mergeau la bugetul de stat) la bugetul local şi transformarea lor în resurse proprii autorităţilor administraţiei publice locale.

Guvernul care a succedat, condus de prim-ministrul Victor Ciorbea, şi-a asumat un program de guvernare (Monitorul Oficial nr. 342, 1996) care, în secţiunea cu privire la

principiile de guvernare şi mai exact a principiului *justiţie şi coeziune socială*, semnalează interesul Guvernului în a asigura coeziunea socială prin reducerea disparităţilor regionale rezultate în urma unei dezvoltări dezechilibrate. În acest sens, vor fi promovate politici de dezvoltare regională şi locală, cu menţiunea că, dat fiind caracterul limitat al resurselor bugetare, se va opera o descentralizare şi o diversificare a finanţării. Acest program de guvernare este aşadar pionier în ceea ce priveşte aspectul descentralizării, acest principiu stând la baza acţiunii Guvernului în cauză (pe lângă alte aspect precum privatizarea, reducerea birocraţiei, creşterea concurenţei, reducerea taxelor şi impozitelor). Restructurarea sectorului administraţiei publice nu se opreşte doar la descentralizare, acesteia fiindu-i asociată autonomia locală. Se menţionează că aplicarea acestor două principii se va face atât pe palierul de organizare, cât şi pe cel de finanţare al administraţiei publice locale, funcţionarea acestora fiind completată de caracterul subsidiar al intervenţiei Guvernului la nivel local. În ceea ce priveşte autonomia financiară, în program este semnalat faptul că este una dintre chestiunile care nu sunt legiferate adecvat în prezent, deşi este de o importanţă deosebită, efortul Guvernului se va îndrepta astfel spre asigurarea cadrului legislativ (şi inclusiv a mecanismelor) pentru procesul de descentralizare şi pentru o autonomie locală funcţională. Toate domeniile relevante cuprinse în program (educaţie, sănătate, cultură, etc.) vor fi reformate făcându-se apel la principiile de descentralizare şi subsidiaritate.

Urmărind aceeaşi traiectorie în ceea ce priveşte politica de dezvoltare regională şi promovând aprofundarea şi accelerarea procesului de descentralizare, programul de guvernare al Cabinetului Radu Vasile (Monitorul Oficial nr. 152, 1998) adaugă şi măsura de deconcentrare atât la nivel de decizie cât şi la nivel de acţiune, dinspre administraţia centrală spre direcţiile specializate din teritoriu, dat fiind supraaglomerarea înregistrată la centru. Noutatea în abordarea acestei chestiuni este adăugarea dimensiunii externe, mai exact introducerea necesităţii unei armonizări a legislaţiei româneşti în domeniu (Legea 69/1991 privind descentralizarea, de exemplu) cu legislaţia şi prevederile europene (Convenţia Cadru privind Protecţia Minorităţilor Naţionale, de exemplu).

Programul Guvernului avându-l în funcţia de prim-ministru pe Mugur Isărescu (Monitorul Oficial nr. 625, 1999) se află sub semnul integrării euroatlantice, măsurile stipulate se încadrează astfel în direcţia acestui demers şi vizează constituirea cadrului administrativ necesar integrării. Din conţinutul documentului se observă că se axează în principal pe reformarea sectorului economic, mai exact pe chestiuni tehnice precum măsuri de creştere economică, reducerea inflaţiei, accelerarea procesului de privatizare, etc.

Guvernul care a succedat, condus de prim-ministrul Adrian Năstase, prin programul de guvernare asumat (Monitorul Oficial nr. 700, 2000) îşi propune să asigure un echilibru între cele două mari categorii de reforme menţionate şi în programele anterioare: sectorul economic şi cel al protecţiei şi solidarităţii sociale. La secţiunea privind administraţia publică centrală şi locală, sunt conturate aceleaşi direcţii de reformă, descentralizarea, autonomia locală (financiară şi administrativă) şi subsidiaritatea. În ceea ce priveşte latura financiară este programată o modificare legislativă a legii finanţelor publice în vederea asigurării mijloacelor şi mai exact a bugetelor necesare activităţii la nivel local (a tuturor serviciilor publice).

Conform prevederilor introduse în programul de guvernare 2004-2008 al Cabinetului Călin Popescu Tăriceanu (Monitorul Oficial nr. 1265, 2004), în îndeplinirea principiilor de

guvernare un loc central este ocupat de aplicarea proporţionalităţii şi a subsidiarităţii. În capitolul destinat administraţiei publice, reforma în domeniu are ca motor de bază descentralizarea. Pilonii pe care se construieşte descentralizarea sunt descentralizarea administrativă, descentralizarea financiară şi consolidarea autonomiei locale, astfel încât intervenţia Guvernului în plan local să se realizeze doar în situaţiile în care autorităţile locale nu pot acţiona din lipsă de resurse – fiind dorită în acest sens conformitatea cu legislaţia europeană, mai exact Carta Europeană a Autoguvernării Locale. Se observa astfel tendinţa de consolidare şi întărire a descentralizării, proces care însă a fost prefigurat şi la nivelul altor programe de guvernare. Un aspect de noutate se regăseşte în acest program la capitolul destinat dezvoltării regionale şi anume "reorganizarea regiunilor de dezvoltare economică prin mărirea numărului acestora, ţinând cont de criterii geografice, socio-economice şi culturale, în conformitate cu prevederile europene în scopul eficientizării activităţii acestora (...) încurajarea dezvoltării unor microregiuni pe teritoriul unui judeţ în scopul realizării unor proiecte comune" (Monitorul Oficial nr. 1265, 2004). Chiar dacă nu este vorba de constituirea unor regiuni administrative este prefigurată totuşi necesitatea unui nou decupaj teritorial în vederea unei dezvoltări economice echilibrate la nivelul ţării. Chiar dacă această idee are obiective strict economice, de dezvoltare, de colaborare a diferitelor zone, este de remarcat faptul că se introduce în programul de guvernare necesitatea regândirii decupajului administrativ-teritorial, în funcţie de o serie de criterii.

Reforma administraţiei publice este parte a principiilor de guvernare în programul asumat de guvernul condus de prim-ministrul Emil Boc (Monitorul Oficial nr. 869, 2008) şi, conform conţinutului programului, Guvernul urmăreşte continuarea procesului de descentralizare, prin asigurarea autonomiei locale, atât decizională cât şi financiară şi patrimonială) precum şi prin respectarea principiului subsidiarităţii. În plus, în direcţiile de acţiune este inclusă restructurarea administraţiei atât la nivel central cât şi la nivel local pentru a diminua cheltuielile publice şi în acelaşi timp pentru a asigura un eficient sistem organizaţional al structurilor administrative. Şi acest program resimte necesitatea de a restructura decupajul administrativ-teritorial, fără însă a stipula în mod expres introducerea unui nou palier administrativ sub forma regiunilor administrative, fără a lua în considerare un veritabil proces de regionalizare. Cu toate acestea, se vede o aprofundare a reformei şi deplasarea accentului şi a interesului politic spre asumarea regionalizării ca reforma centrală în administraţie - dacă în primele programe de guvernare pilonul central era descentralizarea, care de altfel este inerentă regionalizării, se observă începând cu programul de guvernare din 2004 tendinţa de găsire a unei noi formule eficiente de organizare administrativ-teritorială, fără însă a se menţiona în mod expres procesul de regionalizare.

Guvernul instalat în 2009, condus ca şi cel anterior de prim-ministru Emil Boc, prezintă un program de guvernare (Monitorul Oficial nr. 907, 2009) care îşi propune ca, prin dispoziţiile sale şi mai precis prin implementarea lor, să asigure buna guvernare în România. Sunt menţinute în domeniul în dezbatere prevederile din programul de guvernare anterior (Guvernul Emil Boc I) la care se adaugă demersul de restructurare a regiunilor de dezvoltare pentru a accelera dezvoltarea precum şi reducerea disparităţilor de dezvoltare dintre diferitele zone ale ţării precum şi la nivel rural-urban. Astfel, se mai "face un pas" spre asumarea

regionalizării prin demersul de regândire a regiunilor de dezvoltare pentru a răspunde mai bine nevoilor, chiar dacă nu este introdusă reforma de creare a regiunilor administrative.

Programul de guvernare al Guvernului Mihai Răzvan Ungureanu (Monitorul Oficial nr. 107, 2012) este redactat sub influenţa condiţiilor determinate de criză economică. Astfel programul având ca obiectiv major creşterea economică, chiar şi reforma în administraţie este asociată creşterii eficienţei şi reducerii costurilor, măsurile viitoare trebuie astfel să se înscrie în această direcţie. Sunt menţinute măsuri prevăzute şi în programul de guvernare anterior, ca de exemplu regândirea regiunilor de dezvoltare, la care se adaugă cele subordonate direct iniţiativei de reducere a costurilor în administraţie - un aparat bugetar mai puţin costisitor şi înlăturarea corupţiei la nivelul administraţiei publice locale.

Conform programului asumat de Guvernul prim-ministrului Victor Ponta (Monitorul Oficial nr. 302, 2012), reforma în administraţia publică urmăreşte un set de obiective care trebuie îndeplinite în vederea eficientizării sistemului administrativ: depolitizarea administraţiei publice, creşterea performanţei la nivelul funcţionarilor publici şi la nivelul administraţiei publice locale (capacitate mai bună de accesare a fondurilor europene şi cooperarea în acest sens a diferitelor unităţi administrativ-teritoriale, eliminarea corupţiei în rândul personalului aparţinând acestui sector public). Se disting în cadrul obiectivelor unele specifice, asociate evenimentelor ce urmează să se desfăşoare în imediata perioadă momentului adoptării programului de guvernare (menţionăm aici asigurarea unei desfăşurări optime a alegerilor locale şi parlamentare).

Programul Guvernului instalat în decembrie 2012 (Monitorul Oficial nr. 877, 2012) este primul în care este este prevăzut în mod expres, ca direcţie de acţiune, procesul de regionalizare, conceput împreună cu descentralizarea administrativă şi cea financiară. Introducerea acestei reforme în programul de guvernare este completată de enunţarea unor demersuri de urmat în vederea implementării regionalizării: în primul rând, se prevede stabilirea unui calendar privind etapele derulării procesului de descentralizare, atât la nivel administrativ prin definirea atribuţiilor şi competenţelor celor trei niveluri, cât şi la nivel financiar prin evitarea dezechilibrelor financiare; în al doilea rând, se prevede stabilirea cadrului instituţional pentru noile regiuni administrative; în al treilea rând, se prevede asigurarea cadrului normativ pentru funcţionarea acestui nou decupaj.

Guvernul învestit în anul 2014, condus de acelaşi lider - prim-ministrul Victor Ponta - a păstrat aceleaşi prevederi înscrise şi în programul de guvernare anterior (Monitorul Oficial nr. 185, 2014).

Concluzii

Regionalizarea este o realitate într-o serie de state membre ale Uniunii Europene, unde, fiind încurajată şi de către Uniunea Europeană, guvernanţa regională a fost deja implementată, de unde apariţia acestei teme şi în discursul politic autohton. Admiţând că regimul politic românesc este unul semiprezidenţial, executivul dual împarte misiunea de derulare a politicii interne, respectiv externe a statului. Guvernul, constituindu-se în pilon central al politicii interne, are un rol important şi în promovarea şi asumarea de noi politici, precum cea de regionalizare. Instrumentul de referinţă al fiecărui Guvern, în baza căruia vă acţiona pe perioada mandatului, este programul de guvernare. Astfel, analizând programul de guvernare putem să identificăm priorităţile asumate ale Guvernului investit. Cu toate acestea,

trebuie ţinut cont de faptul că activitatea executivă a Guvernului depinde de susţinerea parlamentară pe durata mandatului, cu alte cuvinte, trebuie să existe consens cel puţin în cadrul coaliţiei de guvernare.

În urma analizei întreprinse asupra programelor de guvernare din anii de după căderea regimului comunist în România se observă că în primii ani ai tranziţiei, dat fiind numărul mare de reforme necesare pentru implementarea mecanismelor democratice nu a fost identificată necesitatea elaborării şi implementării unui nou decupaj administrativ-teritorial care ar fi putut să furnizeze o dezvoltare echilibrată a statului, deoarece la nivelul organizării administrativ-teritoriale accentul la acel moment s-a pus pe efortul de trecerea de la statul centralizat la cel descentralizat. În primul deceniu după 1989 organizarea administrativ-teritorială şi mai exact reformele prevăzute la nivelul programelor de guvernare în acest domeniu vizau asigurarea unui echilibru între descentralizarea administrativă şi cea financiară în vederea furnizării unui grad semnificativ de autonomie locală. Motorul elaborării unor noi demersuri de reformare a sectorului administrativ este reprezentat de aderarea la organizaţii supranaţionale, mai exact de racordare la cerinţele internaţionale, trecându-se astfel la o etapă de consolidare a politicii de dezvoltare regională. Aşadar un pas înspre regionalizare este reprezentat de măsurile asumate, tot mai crescând, pentru dezvoltarea regională – de la implementarea regiunilor de dezvoltare şi până la demersuri de modificare a acestora în vederea eficientizării funcţionarii lor, fără a se vorbi la acel moment de conferirea de personalitatea juridică acestor regiuni. Se remarca astfel că reformele în ceea ce priveşte sistemul administrativ din România asumate în programele de guvernare au supuse de-a lungul timpului unei serii de influenţe, ritmul şi natura lor fiind determinate de factori precum aderarea la structurile supranaţionale şi criza economică. Am explicat anterior situaţia cu influenţa externă, în ceea ce priveşte impactul crizei economice; se observă că programul de guvernare de la acea perioadă prevede reforma în administraţie în vederea eficientizării şi a reducerii costurilor. Voinţa politică pentru asumarea regionalizării nu s-a manifestat timp de două decenii la nivelul Guvernului, programul de guvernare din 2012 fiind primul în care apare procesul de regionalizare, cu un calendar de etape care trebuie parcurse şi cu un set de principii de respectat în cadrul procesului de regionalizare.

"Acest articol a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ", Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926, proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013"

Bibliografie

CARP, Radu, *Politograma. Incursiuni în vocabularul democraţiei*, Institutul European, Iaşi, 2015

HAGUE, Rod, HARROP, Martin, *Guvernământ şi politici comparate*, CA Publishing, Cluj-Napoca, 2015

MARCOU, Gérard, " La régionalisation en Europe", *European Parliament*, 1999

SIENERTH, Andra Karla. "Aspecte teoretice privind regionalizarea", *Revista Polis* 1(3), 2014, pp. 35-51

STOENESCU, Alex Mihai, *Din culisele luptei pentru putere 1989-1990. Prima guvernare Petre Roman*, Editura Rao, Bucureşti, 2007

Legislaţie:

Hotărârea nr. 11 din 19 noiembrie 1992 privind acordarea încrederii Guvernului, în Monitorul Oficial nr. 296 din 23 noiembrie 1992

Hotărârea nr. 12 din 11 decembrie 1996 pentru acordarea încrederii Guvernului, în Monitorul Oficial nr. 342 din 12 decembrie 1996

Hotărârea nr. 45 din 21 decembrie 2012 privind acordarea încrederii Guvernului, în Monitorul Oficial nr. 877 din 21 decembrie 2012

Hotărârea nr.57 din 21 decembrie 1999 pentru acordarea încrederii Guvernului, în Monitorul Oficial nr. 625 din 22 decembrie 1999

Legea nr. 90 din 2001 privind organizarea şi funcţionarea Guvernului României şi a ministerelor, în Monitorul Oficial nr. 164 din 2 aprilie 2001

Program de guvernare din 15 aprilie 1998 pentru perioada 1998-2000, în Monitorul Oficial nr. 152 din 16 aprilie 1998

Program de guvernare din 22 decembrie 2008 pentru 2009-2012, în Monitorul Oficial nr. 869 din 22 decembrie 2008

Program de guvernare din 23 decembrie 2009 pentru perioada 2009-2012, în Monitorul Oficial nr. 907 din 23 decembrie 2009

Program de guvernare din 28 decembrie 2000 pe perioada 2001-2004, în Monitorul Oficial nr. 700 din 28 decembrie 2000

Program de guvernare din 28 decembrie 2004 pe perioada 2005-2008, în Monitorul Oficial nr. 1265 din 29 decembrie 2004

Program din 7 mai 2012 de guvernare 2012, în Monitorul Oficial nr. 302 din 7 mai 2012

Program din 9 februarie 2012 pentru guvernare 2012, în Monitorul Oficial nr. 107 din 9 februarie 2012

Programul din 11 martie 2014 asupra căruia Guvernul şi-a angajat răspunderea în temeiul art. 114 alin (1) din Constituţia României în şedinţa comună a Camerei Deputaţilor şi Senatului, în Monitorul Oficial nr. 185 din 14 martie 2014

DIMITRIE ANGHEL'S IMAGERY IN THE CONTEXT OF ROMANIAN SYMBOLISM

Cosmina Andreea ROȘU
University of Pitești

Abstract: In a short presentation of symbolism we can easily notice that Dimitrie Anghel is remarkable in the Romanian symbolism for his special approach of the flower universe, especially for his frequent identification with the floral element considered to be the avatar of the poetic. The poet escapes in the garden – as a space of withdrawal in ideality, it is achieved through dream, in a symbolic way, abundant in expressive images. Thus, the dream as a representation of a identitary discourse, suggests the space of human being's originating retrieval through continuous metamorphoses, a space of human souls' transmigration.

Keywords: symbol, flower, imaginary, dream, innovation.

Debutând în Franța în secolul al XIX-lea, simbolismul se extinde subit în întreaga Europă și cunoaște reprezentanți de seamă și printre poeții români. Teoretizat de Jean Moréas, curentul își primește numele în urma unui articol-manifest/program, „Le Symbolisme", publicat în ziarul francez „Le Figaro", în 1886. Acesta devine programul literar și estetic al acestui curent. În același an s-a constituit gruparea care s-a autointitulat „simbolistă" și în fruntea căreia s-a aflat poetul Stephane Mallarmé, iar René Ghil a înființat școala „simbolist-armonistă" ce a devenit apoi „filosofico-instrumentalistă".

Poeții care îl considerau șef de școală pe Paul Verlaine s-au autointitulat „decadenți" în semn de sfidare. Aveau alături reprezentanți precum Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Jules Laforgue. Însă, decadentismul era considerat nimic mai mult decât un regres, o simplă imitație a vechilor modele, o reproducere, cu precădere, a tiparului eminescian, afișând o reticență la nou și nu o inovație. Mulți dintre poeții vremii începuseră să scrie în acest stil cu mult înainte de apariția grupărilor la care au aderat.

Simbolismul românesc este considerat de unii literați a fi un curent apărut ca reacție împotriva parnasianismului retoric și a naturalismului promovând conceptul de poezie modernă. Însă, la o atentă observare a literaturii vremii, simbolismul pare, mai degrabă, o reacție față de epigonismul eminescian și față de ideologia sămănătoristă. Acest curent literar preia din școlile anterioare tot ce se potrivea spiritului neliniștit și dornic de inovație al reprezentanților săi. Aceștia vor să ofere ineditul, mai mult decât le era lor oferit de către mediul ambiant și sunt receptivi la noutățile din domenii precum: pictura, muzica, filosofia, știința, artele în general. Simboliștii depun efortul de a lărgi tematica poeziei prin exploatarea universului urban, de a înnoi expresia lirică. Astfel, poeții români s-au dovedit a fi foarte receptivi față de influențele franceze.

Simbolismul românesc nu trebuie interpretat ca o imitație a celui francez deoarece a fost receptat în paralel și transformat progresiv, dezvoltat în acord cu realitatea socială, climatul spiritual și sensibilitatea autohtone, în funcție de condițiile concrete ale evoluției

literaturii române. Este o dimensiune profund originală, adaptată specificului nostru național sub „principiul influenței creatoare, care nu usucă, ci numai fertilizează virtualitățile proprii”.[1]

În contextul românesc simbolismul este înregistrat odată cu apariția „Literatorului”, în 1880, sub îndrumarea lui Al. Macedonski, iar curentul simbolist românesc este unul eterogen și se remarcă prin numeroși reprezentanți: Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, G. Bacovia, D. Iacobescu, I. M. Rașcu, Emil Isac, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, Elena Farago, M. Cruceanu, Demostene Botez, Barbu Fundoianu.

Izvoarele simbolismului se regăsesc și în poezia românească premergătoare acestui curent literar – îndeosebi în poezia lui Mihai Eminescu format la școala romantică germană, dar care cuprinde în poezia sa o muzică apropiată de cea simbolistă (vezi „Melancolie”, „Se bate miezul nopții”). Astfel, se deduce că unul dintre izvoarele simbolismului este romantismul german, muzica lui Wagner (wagnerismul prin Ov. Densusianu), pictura impresionistă (prin Școala lui Monet), romanța și muzicalitatea eminesciană care dezvoltă senzații.

Simbolismul este combătut în toate ziarele vremii și condamnat; este declarat antisocial. Însuși Titu Maiorescu observă la poeții simboliști mania bolnăvicioasă de a face nou; un futurism care nu cuprinde „sâmburele frumosului clasic” și, ca și – mai târziu – Lucia Bote Marino, consideră că poezia orașului este artificială, exterioară, lipsită de profunzimea și autenticitatea poeziei satului, care este una interioară.

Uneori considerat excentric, simbolismul cunoaște un aliat în persoana Luciei Bote Marino care notează că „inovația este, de fapt, o mutație, un monument estetic inedit, revoluționar față de trecut, în măsura în care îl neagă”[2], iar muzicalitatea este „întradevăr o notă fundamentală”[3] și „noutatea, prin definiție, se opune decadenței”[4]. Acest curent literar „a îngăduit talentelor să fie ele înseși originale”[5] introducând ideea de *nou* în literatura română „dând acestei noțiuni un sens violent, revoluționar, de avangardă, diametral opus ideii de *tradiție*”[6], deși simboliștii nu vor repudia „în mod categoric și total ideea de tradiție”[7].

O particularitate a simbolismului românesc este faptul că obiectul negației sale nu a fost o anumită mișcare literar-artistică așa cum s-a vehiculat în critica vremii, ci, mai degrabă, pseudoarta sau ceea ce poeții simboliști considerau a fi pseudoliteratură. Aceștia nu vedeau nicio incompatibilitate între simbolism și parnasianism; astfel, simbolismul încorporează parnasianismul și evoluează în paralel cu decadentismul folosindu-se totuși de tonalități și modalități de expresivitate specific eminesciene.

Simbolismul a introdus în literatura românească o tehnică nouă și un nou stil liric, peisajul poeziei românești se îmbogățește și se diverisifică: se evită spațiul rural și se evocă orașul cu parcul și cu edificiile lui monumentale, marea, ținuturile exotice – medii de existență mai puțin explorate. De asemenea, simboliștii sondează subtil noi spații sufletești, stări interioare inedite, dintr-un nou unghi. Astfel, aria tematică se îmbogățește considerabil,

[1] L. Bote Marino, *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966, p. 107
[2] Idem, p. 114
[3] Idem, p. 17
[4] Idem, p. 55
[5] Idem, p. 64
[6] Idem, p. 104
[7] ibidem

inedit: natura cu anotimpurile sunt spațiu al corespondențelor; iubirea lipsită de speranță, casa iubitei devenită loc de refugiu pentru eul liric în care asprimea bolii se mai atenuează, grădina ca spațiu de refugiu și meditație, boala, marea călătorie, condiția poetului damnat, condamnat să trăiască în mijlocul burgheziei, să scrie și să moară neînțeles. În consecință, „trivialității mediului i se întoarce spatele prin artă”[8].

În funcție de temele abordate, de predominanța priveliștilor fascinante sau dezolante putem distinge două tendințe de dezvoltare în interiorul simbolismului românesc. În categoria fascinantului întâlnim creații lirice care mărturisesc setea de pitoresc, avântul pentru călătorii pe mare sau uscat, spre ținuturi exotice, spre o existență obiectivă, rafinată ale unor poeți înclinați uneori spre frivolitate. Dezolantul presupune tristețea, amărăciunea, revolta sau resemnarea în opera unor poeți visători, melancolici, interiorizați, marcați profund de cotidian și de monotonie, de repulsia față de stereotipia vieții cotidiene, de conștiința nedreptății sociale. Condiția poetului și a poeziei include un patos antifilistin sau un sentimentalism umanitarist.

În diversitatea sa, tematica poeziei simboliste exprimă o atitudine neconformistă, de inadecvare, incompatibilitate cu o lume prozoică, mercantilă, filistinizată. Poeții simboliști destăinuie starea de *spleen*, de solitudine, de nevroze susținute de o întreagă recuzită caracteristică simbolismului, care voalează suportul imediat al acestor stări izvorâte din neacceptarea lumii – atitudinea față de societate reflectându-se în versuri în mod indirect.

Motivul singurătății descinde din romantism și este îmbogățit cu melancolia tăcerii, cu gesturi nehotărâte, nesigure, cu triști apăsătoare, mai ales la Dimitrie Anghel care se refugiază în grădină.

Iubirea, ca temă literară, nu este încadrată de simboliști în contextul naturii, deși poeții vor găsi corespondențe în comunicarea sentimentelor prin predilecția pentru parfumuri și muzică. Este subliniată latura intimistă a poeziei de dragoste, prin prezența obiectelor în creația lui Al. Macedonski și cultivată apoi de D. Anghel, N. Davidescu, I. Pillat, I. Minulescu. Apar aici odaia, tablourile, scrinul, biblioteca.

Tema naturii este accentută de predilecția pentru floral. Un univers floral bine cunoscut întâlnim în volumul „În grădină” al lui Dimitrie Anghel, unde florile amintesc de cei morți, de statornicia în dragoste, iar grădina este un refugiu în idealitate a conștiinței frustrate. Numit de Mihai Moșandrei „grădinar al florilor spiritualității noastre”[9], Dimitrie Anghel este încadrat în simbolismul *autohtonizat* de către Lucia Bote Marino[10].

Dimitrie Anghel se remarcă în contextul simbolismului românesc printr-o abordare aparte a universului floral. Considerând grădina cu flori alese un spațiu de refugiu în idealitate, acesta se identifică adesea cu elementul floral pe care îl transformă într-un avatar – interpretat exclusiv ca metamorfoză, lipsit de orice conotație negativă. Imaginarul lui D. Anghel este reprezentat simbolic, în mod convențional, analog, prin transfigurarea realității în urma terorii poetului în fața realului constrângător, a concretului banal.

[8] Idem, p. 226

[9] M. Moșandrei, *Dimitrie Anghel, poet al florilor*, *Universul literar,* Anul XLVII, Nr. 44, 17 Decembrie 1938, p. 8

[10] L. Bote Marino, *op. cit., ed. cit.,* p. 329

Evadarea se realizează prin intermediul miresmei florilor uzând de memoria afectivă a poetului care își explică predilecția pentru lumea florilor într-o pagină de proză, în „Povestea celor necăjiți", după cum observa și Iulian Boldea[11]: „Eu mi-alesesem lumea florilor, căci în lumea lor mi-am petrecut copilăria. Mi-aduceam aminte de grădina minunată unde am trăit, de murmurul sonor al șipotului, de freamătul arborilor, de toată risipa de petale de o împrăștie necurmat vântul. Imi aminteam simpatiile pe care le aveam pentru unele flori și antipatiile nejudecate pentru altele. Pentru mine miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, și eu aș putea ghici pe întuneric, noapte, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimite, și mai târziu toate amintirile acestea s-au redeșteptat și m-au chinuit, și asemuirea srălucirii lor am căutat-o în cuvinte, în alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză, ori un crin, am căutat s-o redau în strofe."[12]

Poetul este atât de apropiat de natură, încât, se identifică adesea cu elementele acesteia – în mod obișnuit cu spiritul aristocratic al crinului alb și, la un moment dat, cu stejarul printr-o alegorie – „Stejarul și vâscul", dedicată *unui critic*. Stejarul este simbol al statorniciei și al persistenței în timp, al puterii, masculinității, al imortalității, iar în antichitate era dedicat Herei; driadele erau nimfe de stejar. Lemnul greu al stejarului a fost comparat cu incoruptibilitatea. Combinat cu potențialul de a trăi mult, el simbolizează putere și viața eternă.

Însă, pregnant, motivul avatarului floral se întâlnește într-un text al cărui titlu este întrigant și pare să-l anticipeze: poezia „Metamorfoză" din volumul „Fantazii" (1909), dar și în poezia „În grădină" din volumul omonim. În schimb, în „Moartea Narcisului" poetul își găsește avatarul uman.

Voi supune spre analiză poezia „Metamorfoză"[13]. În acest text transpunerea în imaginar se realizează printr-un verb impersonal folosit pentru a sugera dorința de detașare: „Și *se făcea* că fără voie trăiam acum o viață nouă" (p. 51). Acestuia i se alătură o sintagmă modalizatoare, „fără voie", cu scopul de a accentua forța de nestăvilit a narcozei florale, urmată apoi de apocopa „făr' de veste".

Motivul visului presupune ieșirea din sfera realului, refugiul într-un mod voit, permisiv prin plasarea în primul vers al verbului la mai-mult-ca-perfect – „lăsasem să m-adoarmă crinii..." (p. 51) – presupunând o oarecare cauzalitate pentru ceea ce va urma prin intervenția olfactivului: „seară dulce" în care mirosul crinului subliniază puterea narcotică.

Universul paralel, imaginar, închipuit de poet, în care totul este posibil este reprezentat de grupul nominal – „o viață nouă". Aici identificăm cu ușurință avatarul floral, superior, aristocratic prin floarea aleasă: crinul. Acesta este un simbol al purității, perfecțiunii, milei și maiestății în cele mai multe culturi; crinul a simbolizat odată lumina și principiul masculin, este floarea gloriei, dar și a morții. Descrierea florii se concentrează într-o interesantă imagine vizuală în contrast cu albul pur, superlativ – accentuat la nivel morfematic prin tmeză „atât de alb eram subt lună" – „abia scriam o umbră" („Metamorfoză", p. 51), promovând în același timp dorința de permanentizare conform dictonului *scripta manent* și neputința de a se detașa de îndeletnicirea vieții anterioare – scrisul.

[11] I. Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Tîrgu-Mureș, 2011, p. 19
[12] D. Anghel, *Povestea celor necăjiți*, în *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989, p. 97
[13] D. Anghel, *Metamorfoză* în Versuri *și proză*, Ed. Albatros, București, 1989, p. 51

Visul debutează în primul vers cu exprimarea dorinței („voind") și este accentuat prin repetarea unui verb la gerunziu în debutul strofei a doua: „Visând trăiam cu ei acuma" (p. 51) – sugerând ancorarea în prezent și incluziunea în regnul vegetal anticipat prin comparația „și eu un crin ca dânșii". Identificăm prețiozitatea crinului în ultimul vers al primului catren ce conține atât un epitet, cât și o metaforă: „Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă" (p. 51).

În atmosfera nocturnă, calmă, sub astrul tutelar al nopții și al reveriei („subt lună"), intervine ludicul printr-un epitet personificator: „m-alinta șăgalnic vântul", dar și împăcarea cu sine: „tihnă se făcuse-n mine și caldă inima și bună" (p. 51).

Ideea metamorfozei este reluată – „sub altă formă, să-mpodobesc și eu pământul" (p. 51) – ca modalitate de estetizare, utilitate, atractivitate, uitând de sentimentul apăsător al respingerii, al solitudinii, al inutilității.

Coordonarea temporală, prin raportare la context, se realizează prin adverbul relativ „când" care introduce următoarea indicație: „o mână pală […]/ S-a-ntins vrăjmașă să mă frângă" (p. 52). În mod instinctual, asemenea unei ființe inferioare, „mâna pală" (în contrast vizual cu „umbra sa") se coboară asupra crinului (parte a întregului reprezentat de „grămadă") anticipând thanaticul: „Ca subt imboldul unei forțe necunoscute și fatale,/ S-a-ntins vrăjmașă să mă frângă". Extincția blândă („Muream tihnit de-a doua oară în liniștea odăii tale", p. 52) se realizează într-un mediu favorabil, confortabil („cu fața calmă între perne", p. 52) în care poetul se refugiase – odaia iubitei. Atât în vis, cât și în realitate, extincția sufletească presupune desprinderea de trup (formă) și materializarea ulterioară în „altă formă desăvârșită și eternă" (p. 52) păstrând esența notabilă și la nivel lexico-semantic prin sinecdocă.

Omul superior se află în căutarea formei perfecte cu care să se identifice până la contopire și care să îi reflecte esența aspirând la transcendent – „Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat ușor subt lună" (p. 52). Identificarea se face adesea prin comparații explicite și metafore. Reiterarea procesului, a agoniei se realizează prin repetiția verbului la indicativ – „muream" – ce conferă o notă durativă reflectând maniera de a trăi agonia. Se observă cu ușurință abundența verbelor la persoana I singular imperfect în fiecare vers al primelor două strofe, constituind mărcile instanței poetice.

Nivelul fonologic înregistrează apocopa – „făr' de veste" și paronomaza – „fatale – tale" (p. 52), alături de un debit obișnuit, lejer ce conferă un ton elegiac poeziei.

G. Călinescu nota: „Simbolist, în fond, Dimitrie Anghel este mai autentic decât alții, cu toate acele contrasturi și amestecuri ce constituie o personalitate. […] Pentru că Anghel și-a intitulat o culegere de versuri *Fantazii*, a rămas un fel de clișeu critic că poetul este fantezist. *Fantazia* lui Anghel e fabulosul alegoric, însă din ea a derivat și un imagism."[14]

Astfel, visul reprezintă imersiunea în spațiul metamorfozelor continue, al transmigrării sufletelor, al metempsihozei, dar, mai ales, un spațiu al regăsirii originarității ființei. Revenirea în spațiul real prin extincția ritualică a crinului presupune deschiderea către noi metamorfoze, dar are și semnificația unei traume prin ruptura dureroasă de idealitate și originaritate. Ancorarea în trecut, în timpuri arhetipale se realizează la Dimitrie Anghel prin utilizarea simbolurilor cu trimitere mitologică: vestala, Hera, Oedip, Narcis, Midas, ș.a..

[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003, p. 608, 610

Prin corespondențe autorul reușește să exprime raportul dintre eul poetic – reprezentând microuniversul și lumea – ca macrounivers, care se traduc la nivelul receptivității prin simboluri.

Bibliografie

Anghel, D., *Versuri și proză*, Ed. Albatros, București, 1989;

Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Ed. Universității „Petru Maior", Tîrgu-Mureș, 2011;

Bordeianu, M., *Versificația românească*, Ed. Junimea, Iași, 1974;

Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Ed. pentru Literatură, București, 1966;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;

Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române*, Ed. Academiei, București, 1973;

Moșandrei, M., *Dimitrie Anghel, poet al florilor, Universul literar*, Anul XLVII, Nr. 44, 17 Decembrie 1938.

THE CULT FAIRY-TALE. FROM STYLISTIC STRUCTURE TO PSYCHOLOGICAL TRANSFORMATIONS OF THE HERO

Antonia TRIFU, Military Medicine Institute and Eugenia BURDUȘA, Romanian Academy

Rezumat:

Motivația alegerii temei: Lucrarea de față se dorește a fi o trecere în revistă a caracteristicilor principale ale basmului cult, prototipul fiind „Harap Alb" al lui Ion Creangă. Se pornește de la diferențierea și particularitățile acestuia vis a vis de basmul popular, punctându-se criteriile de referință.

În plan psihologic, remarcăm și analizăm: fantasticul, triumful *Binelui* asupra *Răului,* încercările, transformarea ființei și ființării, parabola echității în lumea pararealității mitologice, construirea drumului de viață, maturizarea, necesitatea depășirii obstacolelor.

În perpectivă literar artistică, miturile au un caracter universal, pe când basmele au un caracter individual național, „Povestea lui Harap Alb" rămânând un model superlativ de realizare artistică.

Subliniem și analizăm în studiul de față **procedeele stilistice** de tipul: timpul imemorial și spațiul aterrestru, ambiguitatea, universul oniric, refacerea echilibrului primordial, aventura existențială, drumul inițiatic, translația modelelor de rol în manieră transgenerațională și construirea propriei concepții despre lume și viață, precum și impunerea noilor valori.

Concluziile ce se desprind sunt legate de inovativitatea și originalitatea basmului popular cult românesc, care poate sta alături de cele ale literaturii europene franceze sau germanice.

În istoria literaturii române există două mari si importante perioade: **Epoca Marilor Clasici** și **Epoca de Aur**. Prima dintre acestea corespunde anilor 1867 şi 1890, când s-au afirmat Mihai Eminescu, Ion Creangă şi Ion Luca Caragiale, iar cea de-a doua reprezintă perioada interbelică, moment de sincronizare a literaturii române cu literaturile europene occidentale. **Epoca de aur** nu ar fi putut să existe şi să aibă atâta forţă culturală fără aportul prealabil al perioadei paşoptiste, fără contribuţia marilor săi reprezentanţi (Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, Ion Heliade Rădulescu, Costache Negruzzi, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Bogdan Petriceicu Haşdeu, Nicolae Bălcescu, Andrei Mureşeanu şi alţii), ale căror lucrări pot fi considerate „temelia" a tot ceea ce a urmat.

În această perioadă s-a constituit Junimea, al cărei organ de presă „Convorbiri literare" (înfiinţat in 1867) a fost tribuna de afirmare a marilor valori poetice eminesciene şi a celor mai importate dintre operele lui Creangă si Slavici. Mintea si sufletul acestei societăţi cultural artistice şi literare a fost Titu Maiorescu, titanul şi întemeiatorul criticii literare româneşti, ca ştiinţă. Articolele sale dedicate poeziei româneşti (1867 şi 1872) sunt considerate actele de naştere ale criticii literare. În primul dintre acestea, dovedeşte un spirit critic deosebit, o premoniţie şi un fascinant simţ al ierarhiei valorilor, când intuieşte în tânărul Mihai Eminescu

(de numai şaptesprezece ani) pe cel care avea să devină *cel mai mare poet al literaturii române*.

Obiectivele Junimii erau sublime, şi în intenţie, şi în realizare: introducerea ortografiei latine în locul celei chirilice, dezvoltarea culturii, ştiinţei şi literaturii române pe criterii originale (respectând indicaţiile date de Mihail Kogălniceanu la 1 martie 1840, în „Introducţiune" la primul număr al revistei „Dacia literară"), ridicarea *gustului* estetic al maselor, „prelecţiunile populare". **Junimea** îndeplinea **trei funcţii** în viaţa culturala a ţării: **societate culturală**, **cenaclu** şi **atitudine**. (Manolescu, 1966)Arma junimiştilor era ironia (chiar ei spuneau că *„Intră cine vrea, rămâne cine poate..."*), deviza fiind: *„Anecdota primează!"*. Cei ce nu luau parte la discuţiile de după lecturarea unei opere erau numiţi satiric: *„caracude"*.

Relaţiile lui Ion Creangă cu Junimea au fost amicale, acesta a fost prezentat de Mihai Eminescu, odată ce deveniseră prieteni în 1875 şi a fost apreciat pentru umorul său. A mărturisit că îl aprecia în mod deosebit pe Slavici şi într-o seară, după ce a ascultat o nuvelă lecturată de acesta, a fost profund impresionat de nivelul stilistic si estetic a ceea ce a audiat, şi, întorcându-se acasă, a revăzut manuscrisele „Amintirilor din copilărie", despre care recunoaşte că nu ar fi avut aceeaşi valoare fără „contribuţia" lui Slavici. De fapt, între Creangă şi Junimea a fost o relaţie *ca între două vase comunicante*: Junimea l-a cultivat, l-a educat, l-a manierat, i-a oferit posibilitatea unor termeni de comparaţie, iar Creangă, la rândul său, a adus în cenaclu sufletul şi înţelepciunea populară, umorul sănătos al moldoveaului vesel, pus pe şotii.

Printre operele importante ale lui Ion Creangă se numără şi basmele: „Ivan Turbincă", „Dănilă Prepeleac" şi **„Povestea lui Harap Alb"** (acesta din urmă fiind considerat de Critica literară cel mai bine realizat şi **model de basm cult**), alături de care mai sunt şi poveştile: „Soacra cu trei nurori", „Punguţa cu doi bani", „Fata moşului şi fata babei"; povestirile didactic educative: „Cinci pâini", „Acul şi barosul", „Inul şi cânepa", „Moş Ion Roată şi Unirea" şi ,bineînţeles, „Amintiri din copilărie".

Cel mai important basm al lui Ion Creangă, „Povestea lui Harap Alb", a fost publicat în 1877, la 1 august, in revista „Convorbiri literare", iar, mai apoi, a fost publicat în acelaşi an in ziarul „Timpul", de către Mihai Eminescu. **„Povestea lui Harap Alb"** este importantă şi reprezentativă pentru definiţia basmului cult şi a relaţiei sale cu basmul de origine populară, care este anonim, colectiv, se transmite prin viu grai şi are caracter sincretic (Calinescu, 1938). Spre deosebire de acesta, basmul cult aparţine literaturii culte, are autor cunoscut, recognoscibil după anumite trăsături stilistice şi deţine elemente de originalitate, care îl particularizează şi îl diferenţiază intr-un context comparativ. Basmul popular este circumscris, mai strict suprapus viziunii populare şi naţionale a unei culturi unice, pe când basmul cult este deschis circulaţiei motivelor pe un teren mai larg.

Basmul vine din slavul „basnî" care înseamnă „a născoci", „a scorni", „a inventa" şi **este o specie a genului epic**, **popular sau cult**, caracterizat prin intruziunea fantasticului in real, prin *dezechilibrarea acestuia* şi *restabilirea echilibrului*, după o serie de confruntări între forţe contrare, reprezentând *Binele* şi *Răul*. Întotdeauna victoria este a Binelui (excepţie făcând în folclorul românesc basmul „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte" a lui Ioan Slavici). George Călinescu defineşte basmul ca: „o operă de creaţie literară, o oglindire

in orice caz a vieţii, în moduri fabuloase" („Estetica basmului"). Relativ aproape de basm este noţiunea de **mit**, care se raportează la antichitatea greco romana. **Miturile au un caracter universal**, pe când **basmele au un caracter individual naţional**, chiar şi atunci când sunt culte. Miturile au o vechime mult mai mare, o rezistenţă în timp şi o capacitate de extindere geografică, în vreme ce basmele sunt mai recente. Să nu uităm că primii culegători de basme au fost romanticii germani (Fraţii Grimm), moment în care apar şi primii autori de basme culte (Fraţii Grimm şi Charles Perrault).

În literatura română, trebuie să-i amintim pe culegătorii si prelucrătorii de basme populare (Petre Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, Lazăr Şăineanu), apoi pe Ioan Slavici, ca autor de basm cult („Zmeul zmeilor", „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte"), Mihai Eminescu („Făt Frumos din lacrimă" şi „Fata Genarului") şi Barbu Ştefănescu Delavrancea, cu basme originale, dar cu tentă naturalistă. **„Povestea lui Harap Alb" a lui Ion Creangă rămâne model superlativ de realizare artistică.**

Noţiunea de **fantastic** stabileşte relaţii semantice cu cele de: „supranatural", „miraculos", „magic", „fabulos", „de groază", „science fiction". Între aceşti termeni există o sinonimie parţială, niciodată totală. Toate aceste noţiuni se regăsesc într-un basm şi toate la un loc crează atmosfera fantastică. (Manolescu, 1966)Fantasticul se caracterizează prin enigmă, suspans şi incertitudine. Un eveniment misterios apare subit, inexplicabil, perturbând ordinea realităţii. Personajele devin înspăimântate, neînţelegând ce se petrece. Prezenţa obiectelor magice şi a capacităţii de metamorfozare a fiinţelor (şi oameni, şi animale), comportamentul uman al animalelor (care au raţiune, limbaj şi stabilesc relaţii de comunicare de la egal la egal cu omul) sporesc atmosfera fantastică a basmului, prin ireal şi anormal, prin lipsa de precizie a coordonatelor spaţio temporale, totul fiind raportat, de regulă, la un **timp imemorial** şi la un **spaţiu aterrestru**.

Tema basmului „Povestea lui Harap Alb" este **confruntarea *Binelui* cu *Răul***. Subiectul este maturizarea eroului principal, Harap Alb şi dobândirea înţelepciunii de a conduce o împărăţie. În explicitare, pornim de la „Morfologia basmului" a lui V. Propp, lucrare de importanţă capitală, în care autorul susţine că: „**Basmul** poate fi **împărţit pe trei nivele**: **structura funcţională**, **structura mesajului narativ** şi **structura stilistică**".

Structura funcţională se referă la formulele iniţiale, mediane şi finale, care, de cele mai multe ori, au un grad înalt de şablonizare, ce le permite o circulaţie independentă de la basm la basm. Rolul formulelor iniţiale este de a *smulge* auditoriul din lumea reală si a-l introduce în lumea fantastică, de a-l pregăti pentru ireal (*„Amu, cică a fost odată într-o ţară un crai..."*). Rolul formulelor mediane este, pe de o parte, de *a odihni* mintea, neuitând că suntem în basm, dar în acelaşi timp, de a menţine treaz interesul auditoriului pentru cele ce urmează, avertizându-l că încă mai este mult din poveste. (*„Mers-au ei, şi zi şi noapte, nu se ştie cât au mers...", „precum cuvântul din poveste, că-nainte mult mai este..."*). Rolul formulelor finale este de a readuce ascultătorul înapoi în lumea reală, de a restabili conexiunile întrerupte la începutul basmului, păstrând însă un ecou al lumii și trăirilor lăsate în urmă.

În cazul de faţă, formula de încheiere este atipică, există în final o asumare la persoana întâi, naratorul devine narator martor (*„Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă..."*). Aceste raportări la ordinea socială ne indică faptul că autorul se află

printre cei săraci, care se uită şi rabdă. În final, deducem indirect că **basmul este o lume a dreptăţii şi a echităţii** (prin calităţi proprii, excepţionale, un rob poate deveni împărat), dar lumea reală este o lume a nedreptăţii şi inechităţii sociale. Formulele de acest tip nu au rol relevant în structura basmului, sunt doar semne ale convenţiei acestuia, în care mintea trebuie să se acomodeze, să decodeze textul *altfel*.

Caracteristic acestui basm este faptul că se împletesc elemente ale unor alte basme, care ar putea fi independente. (Vianu, 1941) O ipoteză este aceea a **existenţei a două basme intr-unul singur**. **Primul basm** se referă la probele la care este supus Harap Alb de către Spân, în drumul către Împăratul Verde, iar **al doilea basm** se referă la întâmplările petrecute la curtea Împăratului Roşu, pentru a cuceri mâna fiicei sale şi a o aduce Spânului.

Structura mesajului narativ este formata din: echilibru, dezechilibru, aventura *şi* refacerea echilibrului (recompensa).

Începutul basmului rămâne ambiguu. Pe de-o parte, putem considera ca nu există echilibru iniţial, se începe deja cu starea de dezechilibru, atâta timp cât cei doi fraţi aveau statut social diferit (unul era *Crai* şi celălalt *Împărat*), unul avea numai fete, pe când celălalt numai băieţi, primul era la o margine a lumii, celălalt la cealaltă, nu se văzuseră de mult timp, iar copiii lor niciodată. Putem considera că există o stare de echilibru fragil, pe care naratorul o sugerează expunând starea de lucruri. (Manolescu, 1966)Oricum, această prezentare este înainte de începerea naraţiunii (*„Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba şi să încep a depăna firul poveştii..."*). În această teorie, dezechilibrul este provocat de sosirea scrisorii de la Împăratul Verde şi de cererea acestuia de a-i trimite Craiul pe unul din feciorii săi, ca să îl lase urmaş la tron, deoarece fetele nu aveau acest drept. Deducem că raportarea se face la popoarele romanice, deoarece în cele germanice femeile au dreptul la tron.

Harap Alb era cel mai mic dintre cei trei fii ai Craiului. **Aventura** este, de fapt, un lanţ de aventuri, care dau basmului caracterul unui **Bildungsroman** (**formarea personalităţii eroului, maturizarea lui**). Prima persoană care îl pune la încercare pe Harap Alb este tatăl său, care cu greu îi împlineşte dorinţa de a-l lăsa să încerce şi el, ca şi fraţii săi, să plece în călătorie. Acest test se continuă cu altele, precum: întalnirea cu Sfânta Duminică, întâlnirea cu Spânul, încălcarea interdicţiei paterne, întâmplarea din pădure şi cea din fântână, încercările la care este supus de către Spân (să aducă salatele din grădina ursului, capul cerbului cu diamante şi pe fiica Împăratului Roşu), întâlnirile cu personaje groteşti (Flămînzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă, Păsări Lăţi Lungilă), întâlnirile cu Regina Furnicilor, Regina Albinelor, încercările la care îl supune fiica împăratului Roşu (să aducă *apă vie* şi *apă moartă*, de unde se bat munţii cap in cap, să afle unde s-a ascuns ea insăşi într-o noapte, să afle care este *cea adevărată* dintre ea şi servitoarea sa). Toate acestea, alături de: drumul de întoarcere, răzbunarea Spânului, moartea şi învierea lui, constituie, la un loc, **aventura existenţială**, **destinul eroului**.

Podul semnifică **momentul de despărţire a eroului de vechiul destin** şi **ancorarea în noul său drum existenţial**, în termeni non fantastici (ci mai degrabă psihologici): definirea propriei concepții despre lume și viață. **Drumul pe pod este fără întoarcere.** Sub pod se ascunde tatăl, autoritatea supremă (Supra Eul), care este cel dintâi ce are dreptul să testeze curajul fiului său şi să dea verdictul dacă *este sau nu suficient de bine pregătit*. Pielea de urs pe care tatăl o purta simbolizează apartenenţa la casta militară, care pretinde curajul şi forţa pe

care ursul le întruchipează (în țara noastră, ursul este considerat cel mai puternic animal). În momentul în care eroul trece acest test, el este acceptat ca soldat, dar dreptul de a susține testul în sine, de a trece peste pod, îl dobândise în prealabil, când își însușise armele din tinerețe și calul tatălui său, la sfatul Sfintei Duminici. Acesta este momentul care îi conferă dreptul de a participa la competiție. Situația poate fi considerată o **metaforă a transferului transgenerațional**, prin **translația modelelor de rol patern**, a calităților ce trec de la *tată* la *fiu*.

Drumul eroului este unul inițiatic. Fiecare eveniment este o lecție, din care învață să devină mai înțelept, mai curajos, mai milos, să nu îi judece pe ceilalți după aparențe, ci să meargă la esență. **Condiția acestei învățări este însă încălcarea interdicției.** Tatăl îi dă sfatul de a nu se însoți pe drum cu Spânul (om albinos și fără păr), sfat pe care eroul nu îl respectă. Întâlnindu-se cu acesta, îl evită de câteva ori în pădure (simbol al labirintului și confuziei, când totul devine ambiguu), dar Spânul este insistent și Harap Alb îi accepta tovărășia, din exasperare. Episodul cu fântâna este o nouă lecție, pe care eroul trebuie să o învețe. Este **metafora transformării în dimensiunea intrauterin *versus* naștere**, eroul *intră în fântâna ca fiu de Crai* și *iese ca rob*, simbolizând faptul că cel care aspiră la cea mai înaltă funcție într-o comunitate umană trebuie să o ia de jos, de la *talpa* societății, să învețe a fi întâi supus și umil, să asculte de alții, înainte de a cere altora ascultare și slujire necondiționată. Spânul își însușește identitatea eroului (**furtul identității ca emblemă a problematicii invidiei**, (Calinescu, 1968) pe care scena în sine o presupune) și îl supune pe acesta la multe încercări (testarea capacităților de a manageria competiția cu un adversar mediocru, dar șiret, ce luptă prin mijloace neloiale).

Odată ajuns la Împăratul Verde, cele trei fete ale acestuia sunt neplăcut impresionate de înfățișarea vărului lor și trăiesc sentimentul de regret că servitorul acestuia nu este în locul său. Vrând să îl piardă pe Harap Alb și lăudăros din fire fiind, îl trimite pe acesta să aducă salatele din Grădina Ursului. Urmând și de astă dată sfatul Sfintei Duminici, reușește. Este a doua încercare de a dovedi că este un soldat brav, din casta militară. Următoarea încercare este de a aduce **capul cerbului**, care are în frunte un **mare diamant** (**simbol al pietrei filozofale, știința universală**). Și această încercare este trecută cu bine, datorită sfatului primit de la Sfânta Duminică și a obiectelor magice (obrazarul și sabia lui Statu Palmă Barbă Cot). Reușita demonstrează că, pe lângă curaj, eroul este acum și înțelept, cunoscător al tainelor lumii. De aceea, cea de a treia încercare la care este supus de către Spân este proba în care trebuie să i-o aducă pe fiica Împăratului Roșu, care urma să îi devină soție. În final, aceasta se îndrăgostește de Harap Alb și va fi soția acestuia, aflându-se astfel adevărul despre substituția identității. Deducem că **proba mariajului este ultima**, la care **un tânăr are dreptul de abia după ce a dovedit curaj și înțelepciune**. Numai aceste calități îi confera dreptul de a-și întemeia o familie.

Pe drumul către Împăratul Roșu, eroul se întâlnește cu acele personaje grotești, care, în ciuda aspectului lor diform, se dovedesc a fi cinstiți, loiali, curajoși și inteligenți, alegând întotdeauna soluția corectă pentru ieșirea dintr-o situație dificilă. **Eroul învață astfel că aparențele sunt înșelătoare**, alege să-și facă prieteni, să îi crediteze și, la rândul său, se străduiește să le merite încrederea. Aceștia alcătuiesc împreună un grup, a cărei **deviză** se înțelege a fi: **„Unul pentru toți și toți pentru unul”**. Tot pe acest drum, Harap Alb asistă la

două drame din lumea celor mărunţi: ajută un roi de albine să aibă stupul lor şi o nuntă de furnici să nu fie luată de vârtejul apei. Micile făpturi îi trezesc sentimentul de **milă şi de solidaritate universală între toate fiinţele terestre**. Oferindu-le ajutor, ele îi promit reciprociatate în momentele dificile.

Când ajung la Împăratul Roşu, acesta nu este dispus să i-o dea pe fiica sa de soţie, atât de uşor. Din nou eroul este supus la probe (pe care le susţine în numele Spânului): li se dă o cantitate mare de mâncare şi băutură, cu obligativitatea de a le termina. Dificultatea situaţiei este rezolvată de Flămânzilă şi Setilă. (Manolescu, 1966)A doua încercare este de a rezista de seara până dimineaţa într-un cuptor încins la maximum. Iarăşi situaţia este rezolvată cu ajutor, oferit de Gerilă. Văzând că Harap Alb şi tovarăşii săi au scăpat cu obrazul curat şi de astă dată, intervine chiar fiica Împăratului Roşu, care şi ea îi supune altor sarcini: vrea să vadă cine este mai capabil: *calul lui Harap Alb* sau *pasărea ei* şi îi pune să se întreacă, pentru a aduce *apă vie* şi *apă moartă*, de unde se bat munţii în capete. Este un exerciţiu şi de viteză, dar şi de inteligenţă, probă pe care calul o căştigă. O altă încercare este aceea de a alege fir cu fir sămânţa de mac din grămada de nisip. Succesul probei este rezultatul ajutorului primit de la Regina Furnicilor. Fiica Împăratului Roşu, supărată de insistenţa eroului, le pune iaraşi la încercare celor doi destoinicia, transformându-se ea însăşi într-o pasăre ascunsă pe cer, în spatele lunii. Dar este gasită de Ochilă şi prinsă de Păsări Lăţi Lungilă. (Lovinescu, 1993)Supărată că aceştia refuză să plece fără ea, îi mai supune la o ultimă probă. Le spune că are o servitoare, care îi seamănă leit, încât nimeni nu le poate deosebi. Iar Harap Alb trebuie să o aleagă pe cea adevărată. Aici îsi dovedeşte loialitatea Regina Albinelor, care vine şi o înţeapă pe obraz pe fiica Împăratului. Onoarea le cere Împăratului Roşu şi fiicei sale să accepte înfrângerea, iar aceasta pleacă alături de Harap Alb către Spân.

Pe drum, tânăra inteligentă, prin întrebări meşteşugite, ajunge să afle adevărul despre furtul de identitate şi, de îndată ce ajung la curtea Împaratului Verde, ea îi spune acestuia adevărul. Supărat că a fost deconspirat şi că adevărul a fost aflat, Spânul îi taie capul lui Harap Alb. Dar fiica Împăratului Roşu vine cu smicelele de măr, cu *apa vie* şi *apa moartă* şi îl readuce la viaţă (moment ce simbolizează încetarea situaţiei de a mai fi rob). **Erou principal moare ca rob şi se naşte ca Împărat.** Atunci, calul îl ia pe Spân până în slava cerului şi îl aruncă de acolo. Aici se încheie misiunea Spânului de a-l instrui pe erou în diferenţierea *Binelui* de *Rău*. Calul nu avea voie să intervină de la început împotriva Spânului, deşi ar fi putut face asta, pentru că el însuşi îi mărturiseşte stăpânului său că în viaţă este nevoie ***şi*** de oameni răi, ca să înveţi cum să te aperi şi cum să alegi între *cele bune* şi *cele rele*. **Victoria aventurii a fost posibilă datorită lucrului în echipă.**

Echilibrul se restabileşte şi **nunta** dintre Harap Alb şi fata împăratului Roşu **este momentul de recompensă a eroului** pentru meritele dobândite prin atata efort şi sacrificiu.

Basmul, prin structura sa, este bazat pe opoziţii şi contradicţii. Pe de-o parte, avem *Binele*, cu personajele lui pozitive, unde Harap Alb reprezintă *Binele suprem*, iar pe de alta, avem *Răul*, cu personajele sale negative. (Manolescu, 1966)Printre perechile opoziţionale ale acestui basm se enumeră: **inderdicţia *versus* încălcarea ei** (sfatul tatălui său de a nu se însoţi la drum cu Spânul şi nerespectarea lui); **încercarea *versus* depăşirea încercării** (fapt valabil pentru toate încercările din aventură); **luptă *versus* victorie**.

Caracteristic basmului sunt structurile ternare (trei fii, trei fiice, trei probe, şase în echipă (divizibil cu trei), doisprezece fripturi, doisprezece butoiace (iarăşi număr divizibil cu trei) şi, în total, toate probele sunt în număr de douăsprezece. **O altă caracteristică a basmului este structura *donator - erou - obiecte*:** calul şi armele din tinereţe, dăruite eroului de către tatăl său, care, deşi ruginite (ceea ce simbolizează perioada de pace şi linişte), îşi păstrează capacitatea ca oricând să poată fi reactivate; obrăzarul şi sabia lui Statu Palmă Barbă Cot, date de Sfânta Duminică; aripa de furnică şi aripa de albină. (Iordan, 1975)**Există şi structura *erou - obiecte dobândite prin lupta*** (vezi aici probele trecute): salatele, capul de cerb, *apa vie* şi *apa moartă*, smicelele. **Ultima structură este de tip *erou - personaj adjuvant*** (Sfânta Duminică, furnica, albina, poate chiar şi Spânul, al cărui rol negativ era necesar pentru ca eroul să depăşească faza de inocenţă; şi naratorul recunoaşte că *în trebi de-astea era „cam boboc”*). Specific basmului, există şi **structurile şablon**: eroul prinţ - înzestrat numai cu trăsături excepţionale (vedem aici o **diferenţă între Făt Frumos**, eroul basmelor populare, care de când s-a născut are trăsături şi puteri excepţionale şi capacitate de metamorfozare, pe când **Harap Alb** dobândeşte aceste calităţi, prin lecţia dură a vieţii); eroul care este mezinul familiei; (Vianu, 1941)personajul perfid (care promite şi niciodată nu se ţine de cuvânt): Spânul în primul basm şi Împăratul Roşu în cel de-al doilea.

Structura stilistică a operei este cu totul diferită de cea a basmului popular, începând cu modul în care a fost conceput eroul principal. În basmul popular, **Făt Frumos** este unilinear, egal cu sine însuşi, de la începutul şi până la sfârşitul poveştii. Este un erou clasic, care rămâne aşa cum a fost dat. La Creangă, **Harap Alb** este în evoluţie, erou excepţional, în împrejurări excepţionale. El evoluează de la starea de *boboc inocent* la cea de *Împărat înţelept*. Această transformare a fost susţinută de cele două personaje antinomice, care-i stau de-o parte şi de alta, unul *rău* şi altul *bun*, amândoi absolut necesari pe drumul vieţii.

Structura specifică a operei se referă la **elementele de oralitate** ale lui Ion Creangă, la calitatea naraţiunii sale. **Erudiţia paremiologică** se susţine prin prezenţa mai multor proverbe, decât în orice altă parte: *„La plăcinte înainte, la război înapoi”*, *„Cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă”* şi prin zicătorile care sunt introduse întotdeauna prin expresia *„vorba ceea”*. Spre deosebire de basmele populare, (Calinescu, 1968)**Creangă pune accent pe transformările psihologice ale eroului, pe frământările lui. Eroul se cunoaşte pe sine, se autoanalizează.**

Harap Alb este plângăreţ din fire, se văicăreşte la Sfânta Duminică şi nu are încredere în el. Încercările prin care trece îl fac bărbat. (Streinu, 1943) Alte elemente de oralilate specifice lui Creangă sunt expresiile rimate şi sintagmele verbale abundente: *„Că e laie, că-i bălaie / Că e ciută, că-i cornută”*, prezenţa dativului etic (*„Mi ţi-l luă”*), care face din narator un martor al evenimentelor, adresarea la persoana a doua către cititori (care dă o mai mare credibilitate), adresare plină de respect (*„dumneavoastră”*), formarea superlativului absolut cu ajutorul adverbelor (*„tremura cumplit”*). Umorul naratorul Ion Creangă constă în: ironie (Împăratul Roşu îi tratează de fiecare dată cu lipsă de respect, deşi Harap Alb şi Spânul trec toate probele), sarcasm (*„Să trăieşti trei zile, începând cu alaltăieri!”*), valorificarea poreclelor (Flămânzilă era Fomilă, Împăratul Roşu devine Ţapul cel Roş, descrierea lui Ochilă rămâne relevantă pentru acest aspect, Harap Alb este un nume bazat pe oximoron,

harap înseamnând un rob, un negru, iar alb fiind condiţia de excepţie de la regulă), diminutivele cu valoare augmentativă (*„buzişoară”*, *„băuturică”*, *„mâncărică”*, *„micuţul”*). (Iordan, 1975)Umorul lui Creangă este expresiv şi jovial, dovadă a unui popor sănătos.

Umanizarea şi localizarea fantasticului se referă la faptul că personajele vorbesc moldoveneşte, sunt tot ţărani din Humuleşti, similare personajelor din „Aminitiri din copilărie”. Chiar şi cele groteşti, ce au dimensiuni exagerate (caracterizarea lor fiind bazată pe hiperbolă) sunt contruite antinomic, pe contrastul dintre trup şi suflet.

Dominanța stilului lui Creangă este **originalitatea şi inventivitatea**. El reuşeşte să imagineze situaţii şi să le descrie în spiritul basmului popular, păstrând totuși diferențele față de acesta. Basmul cult are autor, fiind deci recognoscibil și existând cel puţin cinci mărci ale originalităţii sale (Manolescu, 1966). Caracteristicile stilului lui sunt: *** **erudiţia paremiologică** (foloseşte proverbe şi expresii lexicale, fapt ce denotă înţelepciunea populară şi cunoaşterea fondului de experienţă milenară);

*** faptul că imită caracterul popular, dar este inovativ, cu **accent pe analiza psihologică** (cerbul are presimţiri că i se va întâmpla ceva);

*** **ritmul este alert**, cu multe dialoguri şi multe verbe.

*** O altă caracteristică a lui este **dinamisul exarcerbat** (acumulare de întâmplări, prin care eroul trece pe nerăsuflate);

*** mai întâlnim, de asemenea, eliminarea descrierii: **nu există un portret fizic al lui Harap Alb**, singurele două descrieri fizice sunt cele ale cerbului şi al cetei din pădure.

Vasile Lovinescu spunea despre basmul lui Creangă că ar conţine o interpretare legată de **ideea de echilibrul al lumii** (vezi „Creangă si Creanga de aur”, ultima parte a expresiei având in vedere cartea în cinci volume „Creanga de aur”, a lui James Frazer, dedicată popoarelor primitive) (Lovinescu, 1993). **„Harap Alb” rămâne cel mai bine realizat basm cult din literatura română** şi chiar din cea europeană, cu nimic mai prejos decât cele din literatura franceză (unde şi aici există motivul interdicţiei părinteşti de a se însoţi la drum cu *Cocoşatul* şi cu alte persoane diforme, precum şi motivul furtului de identitate) şi cea germană. **Ion Creangă a facut dovada adaptării perfecte a unor motive de circulaţie universală la fondul de spiritualitate al poporului român.** (Lovinescu, 1993)

Bibliografie:

Calinescu, G. (1968). *Ion Creanga. Vata si opera.* Bucuresti: Editura pentru litertura.

Calinescu, G. (1938). *Viata lui Ion Creanga.* Bucuresti.

Iordan, I. (1975). *Stilistica limbii romane.* Bucuresti: Stiintifica.

Lovinescu, V. (1993). *Interpretarea ezoterica unor basme si balade romanesti.* Bucuresti: Cartea Romaneasca.

Manolescu, N. (1966). *Recitind povestile lui Creanga, in lecturi infidele.* Bucuresti: pentru liteartura.

Streinu, V. (1943). *Ion Creanga, in clasicii nostri.* Bucuresti: Casa scoalelor.

Vianu, T. (1941). *I Creanga in arta prozatorilor romani.* Bucuresti: Contemporana.

ART AS LIFE SUBSTITUTE IN HALLIPA'S CYCLE. SYNCRETISM BETWEEN ARTS AND SCIENCE

Simona LIUTEV
University of Piteşti

Abstract: The modern trend brought to the Romanian literature by Hortensia Papadat Bengescu through Hallipa's cycle represents the result of all the ideologies and philosophical concepts, the new narrative writing techniques, the narrative view, multiple narrative perspectives, the tempo, exotic space , vocabulary and also the cultural artistic accents which they will classify her over the average cultural level even today.
Her aesthetic ample composition is a result of self teaching which was renegaded because of the lack of her way to express and also the limitations within the limits of her suffering; this artistic and scientific culture is a proof of her hard, ample research work which was called by Gabriela Omăt "writing work site"of revised novel "Străina" (''The Stranger") in particular and also for the entire Hallipa's cycle in general.
Freud's theory, Gandhi's theory, Nietzsche's theory, evolution theory coexist with religion, sociology, medicine, physics, bio-magnetism, chronobiology, anthropology, law (structure she follows to her novels), music supremacy, dance, painting, graphic, numismatic stamp collections, sculpture, cinematography, national and international acting, even before they existed for us.
Opportunity for a fictionary esthetic travel, museal or cartographic, scents, sensations and the highest elevated pleasures, most of the times, for characters the real life is transformed in torture.

Keywords: (a)esthetic composition, life substitute, art syncretism, ideologies concepts, elevated pleasures

Moda vremii, pluridisciplinaritatea, invazia de scriitori realişti pe tărâmul ştiinţelor, a cuprins-o şi pe Hortensia Papadat Bengescu. Romanele ei sunt o machetă de lume, un microcosmos literar, un spaţiu în care se fac descoperiri ştiinţifice, chimice, medicale, astronomice, întocmai ca în lumea mare. De la referinţe din domeniul artelor literare, la arhitectură, la referinţe plastice şi muzicale (însăşi ţesătura romanelor corespunde speciilor muzicale şi polifonia relevă tangenţe evidente), la teorii ştiinţifice din cele mai diverse ramuri, la meditaţii filosofico-existenţiale, religioase, elemente de estetică, psihologie, psihanaliză sau chiar parapsihologie, redate printr-un limbaj neologic nestăpânit şi neadaptat la cerinţele limbii române, toate fac dovada unei deschideri moderne ce zugrăvesc o personalitate avid creatoare de talie europeană. Chiar Anton Holban, plecând de la afirmaţiile impresioniste ale lui Mircea Zaciu, încearcă în acest sens al sincretismului o paralelă între romanciera noastră şi englezul Huxley (influenţă pe care autoarea nu a putut-o suferi), în care vede asemănări de esenţă în folosirea vastelor cunoştinţe din diverse domenii în conturarea personalităţii personajelor în articolul *În marginea lui Huxley*. Cu toate acestea, s-au găsit destui exegeţi

care să-i conteste existența unei poetici, susținându-și argumentele și acuzele de amatorism, fie prin lipsa unei lucrări personale despre programul estetic, fie prin absența studiilor de specialitate care să-i confere pregătirea necesară (2). Cu toate acestea, nu puține sunt exemplele de scriitoare celebre care nu beneficiaseră de educație instituționalizată, dar mai ales demersul reconstitutiv al *Străinei* din ultimii ani, a relevat detalii surprinzător-șocante despre idealul estetic al autoarei. Mai mult decât atât, spre deosebire de scriitoarele romînce ale vremii, cărora blazonul le permitea trecerea graniței și contactul cu alte scriituri, dar care nu au realizat nimic notabil, Hortensia Papadat Bengescu, chiar dacă nu a ieșit niciodată din țară, a produs o operă europeană, și-a permis peregrinări imaginare în cele mai exclusiviste orașe ale protipendadei și a demonstrat o plurivalență culturală de o eleganță ce-i face cinste, deși a suferit că a fost acuzată de ” prețiozitate și rafinerie artistică”(3), cum se plângea într-o scrisoare lui Garabet Ibrăileanu, în 10 oct 1914. Ea se confesa într-un interviu lui N. Carandino despre planurile sale eșuate din cauza căsătoriei cu Nicolae Papadat: ”Voiam să plec în străinătate pentru studii. Nu s-a putut. Am rămas în țară, în provincie, departe de orice mediu literar. Relațiile sociale mă puneau din când în când în contact cu vreu artist: o pianistă, un pictor, un sculptor ”(4). Apoi, în cercul Sburătorului va deveni o emblemă, urmând ca după război să se retragă într-o tăcere demnă.

Orice formă de artă aleasă pentru acest ciclu romanesc, nu are aici rol cathartic de ultrarafinare estetică, cum era cazul la Thomas Mann ci, mai degrabă, un rol decadent, ”de decantare a ultimelor reziduuri plebee”(5). Prin prisma paradoxului ca procedeu, semnalat de Gilbert Durand ” între etic și estetic, artă și religie”(6), ”arta devine un substitut al vieții angajate și, pe măsură ce inițiativele civice își dovedeau futilitatea, arta se transformă aproape într-o religie dătătoare de sens vieții și hrană spiritului”(7). Bineînțeles că nu au lipsit vocile contestatare speriate de influența unei asemenea scriituri decadente asupra lectorilor.

Predilecția pentru muzică se manifestă evident și coincide întrucâtva cu declarația lui Thomas Mann: ”Muzica am iubit-o întotdeauna cu pasiune și o consider întrucâtva o paradigmă a tot ce e artă. Mi-am privit talentul întotdeauna ca pe un fel de vocație muzicală traspusă, iar forma de artă a romanului găsesc că e un fel de simfonie, o țesătură de idei și o construcție muzicală”(8). Ea nu este gratuită, ci e dictată de ”nevoia de amplificare a spațiului și timpului romanesc”(9). Și Hortensia Papadat Bengescu va confirma asocierea involuntară a muzicii cu inspirația, declarându-se un instrument ciudat de perceptibilități și telepatie care naște iluzia auditivă absolută,- recunoscută de Camil Baltazar (10) și de Liviu Rebreanu- și în mărturisirea către Ibrăileanu ”Uneori gândesc muzical, dar din nefericire nu cunosc sintaxa muzicii și nu pot transcrie... Cântecul stăruie ca un zumzet de albine...Melodia stăruie duios și trist...însemn fraza melopeiei. Din ea se înșiră alte fraze și persecuția melodiei încetează”(11). Impresia aceasta ne este sugerată prin transfer de către personajul Ina din ultimul roman reconstituit, *Străina*. Legătura personajelor cu muzica este evidentă, fiind preferate instrumente ca pianul, vioara, fagot, Rim cântă *Don Juan* de Mozart după ce ascultase și fredonase *Oyra*, Elena este o erudită muzicală cunoscătoare a compozitorului francez St. Saëns și a lui Debussy. Marcian ține Elenei prelegeri ”dizertări asupra misterelor armonice” (12) cu diferențe între muzica constructivă și cea evocativă, ilustrate prin Strauss și prin propriile compoziții. Nory nu poate asculta gargarele lui Carusso, Ina nu suferă Boleroul lui Ravel, când e îndrăgostită de Leopard compune un notturno și un impromptu pentru mâna

stângă și aclamă supremația pianului pe care-l studia de la 16 ani. Lenora îl adoră pe Caruso, Nory pe Selma Cruz, Dia se relaxează cântând la pian, Lucian cântă la fagot, ca să demonstreze că "nu există instrumente secundare, ci numai oameni mici"(13), contrareplică la credința Inei despre ”superioritatea pianului” (14). Dacă până acum câtiva ani doar *Concert din muzică de Bach* era construit pe pilonii muzicii, concertul fiind atât element de structură a romanului, cât și element de legătură între personaje, dar și element de contrast între puritatea muzicii lui Bach care răscolește apetituri mondene și complicația morală a familiilor prezentate; iată că și în ultimul roman, *Străina*, muzica devine laitmotiv în care eroina Ina își exersează talentul de compozitoare declanșând voluntar amintiri. Reușita primului concert o face pe Elena să proiecteze două concerte anuale în virtutea recentei denomiații de virtuoză. Sensibilitatea și muzicalitatea, cu care își organiza până și mesele în *Concert în muzică de Bach*, o vor salva în romanul *Străina*, așa cum progozase Sanda Radian referitor la crescendoul acestei pasiuni muzicale (15). Tot așa, reușita acordului realizat de Ina și notat imediat de maestru, are funcție de domino, declanșează meditații existențiale în care acesta se poate aplica prin generalizare chiar existenței personajului ”Odată un acord bun asigurat, acesta nu-și va pierde conținutul, rămâne să știi dezvolta mai departe acel conținut” (16) fiind o cheie de lectură atât pentru destinul Inei cât și al altor personaje subjugate muzical. Chiar dacă le reușește armonia din câteva sunete, le va lipsi răbdarea de a crea armonii după armonii și abia în felul acesta compoziția, chiar și în ”banalul parcurs al operei care se numește viață” (17). Trimiteri la Chopin, Debbusy, Beethoven, chiar înlocuirea lui Bach prin Wagner (numirea personajelor Tristan și Lohergrin) asocierea nopților banale sau a orelor de creatie intensă cu nopțile lui Walpurgis și a ridicolului cu opera Norma, a Leopadului cu frumusețea violonistului argentinian Sanzo, a dorului de libertate al lui Lucian cu o arie de Pagliacci, același compozitor o inspiră și pe Ina să cânte *Ride Pagliacci* când pleacă ultima dată de la Elena, Ina devine secretara lui Marcian și obține bursa în urma interpretării unei sonate de Clementi și va lucra apoi la o pastorală. Până și rudimentarul doctor Vlad aprecia din snobism muzica și teatrul pirandelian și era bucuros că pasiunea pentru Hereda, care începuse să fie la modă, i-o împărtășea duduia Ina. Despre Nory, Dia crede că-și jucase greșit rolul în pastorala vieții. Toate aceste notații constituie un limbaj cheie pentru descifrarea personajelor și a intențiilor narative. Iubirea platonică Ina - Leopard sună ca o sonată cu o singură notă falsă în orchestrație, Nutzy; inima bolnavă a doamnei Elena bate în contratimp, Lucian era un gornist profetic al timpurilor noi. Arghezi era cel care afirma supremația muzicii în fața poeziei când vorbea de vioara lui George Enescu, ”vioara duce poezia la sfârșituri de înălțime, pe care poezia verbală le atinge numai uneori, rareori pe furiș.”(18). Printre strategiile sofisticate de alungare a plictisului, în contextul patologiei declinului (Gilbert Durand), este adusă în prim plan acea femme-fatale decadentă și valorizarea ei în și prin muzică precum Didona lui Berlioz (Elena, Ina) sau wagnerismul atât de la modă în epocă, care împodobește finalurile discursurilor lui Costel Petrescu. Pretenția de hegemonie estetică fusese deschisă de către Thomas Mann cu *Casa Buddenbrook*, în care găsim expresia decadenței în declinul burgheziei căreia rafinatul Hanno îi dă lecții de muzică. Note decadente sunt atribuite în general muzicii melancolice a lui Chopin sau Weber. Femeia eșuată ca mamă, cu pruncul mort alături, îi inspiră lui Lucian milă amestecată cu ridicol, pe ritmurile fluierate ale operei Norma. Ina este trimisă în Elveția pentru a studia muzica ”arta adevărată”(19), pasionată de

Chopin, Beethoven, impresionistul Debussy, sonata de iubire dintre ea și Leopard a fost urmată de câteva momente muzicale gen preludii și interludii, apoi sfârșitul, odată cu plecarea ei la Laussane, când a început ”gimnastica uitării”(20).

Structura operelor din ciclul Hallipa pare să urmeze traiectul părților unei simfonii sau sonate (moderato, presto, adagio) mai ales prin alternarea părților lente cu cele rapide, a laitmotivelor, a flash-back-urilor, care ne trimite la teoria ondulatorie a culturii, dar mai ales la opera lui Wagner care dăduse tonul în epocă și care fusese apropiată/ asociată adeseori de/ cu anarhie. Cele trei osaturi puternice ale simfoniei pe care le depistase Pompiliu Constantinescu, ”se descompun și se unifică spre centrul de absorbție al unei dispoziții simfonice, analizate cu minuție și finețe, cu bogăție expresivă și intelectualitate, culminând cu hipnoza colectivă în care toți sunt prinși până la înmormântarea Siei”(21).

Marcian este personajul creat pentru a înălța acest mediu steril la puterea artei, să aducă acel factor de coeziune care să suspende măcar la nivelul timpului interior accidentele, inadecvările. În 30 de ani de carieră compusese trei concerte, patru sonate, o pavană, o fugă, pastorale, iar în notițele romanului alternativ se găsește însemnarea despre o Supersonată de răsunet universal, inspirată de Ghighi și viața sa neîmplinită, condusă la prima audiție chiar de Stokovski. Cu toate că absolvise Academia de Muzică din Viena cu titulatura de ”element excepțional”(22) și că în juru-i domnea tăcerea din prejma unui om mare, Marcian se considera un biet pigmeu, fără talent nativ, spre deosebire de talentata Ina, care avusese de copilă o sensibilitate sonoră, care compusese trei lieduri revizuite de Marcian, dar va renunța la muzică după moartea maestrului, chiar dacă muzica îi fusese altar. Maestrul nu suporta un sunet imperfect într-o orchestră, iar ieșirile lui nervoase aveau ca punct de raportare banda lui Terente și nu aprecia defel amatorii, cu excepția lui Lucian, ”avea groază de cei care studiau muzica ca pe a doua ocupație”(23). Cât despre Elena, în ultimul roman ajunge să fie catalogată de către Ina, o femeie ”perfect muzicală, o muză, faimoasa Muză” (24), consultată chiar de către Marcian, care credea că ea are întotdeauna dreptate. Muzica îl ajută pe Lucian să contrabalanseze firile sale,”omul rece și omul mlădiat”(25), o terapie prin artă, dintr-o nevoie de dedublare. Cultivarea sensibilității și a artei, rafinamentul estetic ca emblemă aristocratică este atât apanajul mondenității cît și al modernității. Casa Elenei și a lui Marcian va reveni statului după 20 de ani de la moartea lor ca muzeu, casă-club de muzică.

Artele vizuale: A doua artă ca pondere este **pictura**, oportunistul pictor Greg participă la un congres la Roma de unde se alege cu un ”Bene Merenti”, grație căruia candidatura sa la Scoala de Belle Arte nu va putea fi contestată. Mini este cea mai pregătită să surprindă analitic picturile fie că este vorba de portretul-tablou făcut de Mika-Lé Elenei, fie că ea însăși conturează pictural portretele altor personaje, că apreciază nimburile prerafaelice ale *Madonei* din tabloul din sufrageria Rimilor sau la Prundeni tabloul doamnei Calliope sau face aprecieri despre istoria artelor și despre locul lui Courbet în modernism. Întreg ciclul Hallipilor este presărat cu opere de artă imagistică, de la galeria de tablouri genealogice ale Drăgăneștilor, la uriașul portret al Salemei Efraim, la litografii rare, stampe din olandezul Hans Uys (a căror *Evă neizbăvită* va deveni prototipul fecioarelor despletite), desene ale Mariei Bașkirtscheff, la portrete comandate, la pinacoteca de la Ateneu care o dezamăgește pe Mini, opere de artă care în ultimul roman, *Străina,* au și funcție coercitivă sau de terapie în relații dezastruoase, dovedindu-se un catalizator al sentimentelor. Portretul masiv al Inei cu

Leopardul, dar de logodnă, era un gest care îi fusese inspirat soțului Lucian de mama lui care purta un amor ideal artistului Grigore Manolescu interpretând Hamlet. Chiar și prințul Maxențiu este asociat pictural cu o plachetă a muzeului din Fribourg- *Tête de martir sans nom* (26) și împreună cu Ada făcea ”o pereche fără simțul culorilor”(27). Pentru doctorul Walter, arta este un subterfugiu, el transformă sanatoriul într-o galerie care îl recompensează prin stări pur contemplative. Afinitatea doctorului pentru artă are pur funcție soteriologică, frumosul îndeplinește rol terapeutic, arta decadentă în sine era anti-natură, era o sterilizare afectivă ”o fastuoasă muzeificare a raporturilor sociale”(28), chiar femeia devenind artefact estetic, fără întrebuințare erotică. Birourile, cabinetele, înțesate cu artă, nu îndeplinesc rolul unui muzeu, ci sterilizează umanul. Moartă, Elena îi inspiră lui Lucian asocierea cu tabloul *Leda mit der Schwam* sau cu zeița Ceres a abundenței, iar Lucian se vede ca heraldul mic dintr-un tablou praghez, deși Elena îl asociase unui tablou de la Peleș cu un tânăr în armură. Boier Grecu era colecționar înrăit de aquaforte, deținător al unor piese inedite, gen reprezentarea Ledei, gravuri de mare artă considerate necuviincioase, dar care adunau destui curioși, albume de mărci și colecții de numismatică, chiar cumnata sa, Dia, era adesea asociată cu o medalie sau o statuietă aureolată. Pentru că deținea în casă ”fel și chipuri, lucruri de preț” (29) și pentru că nu mergea la biserică, chiar dacă era ”un rai de rumân”(30), era numit Păgânul. Până și Ina cochetează cu baletul, prima sa criză de leșin survenind în timpul unei reprezentații familiale care imita pe dansatoarea Loie Fuller în *La mort du cygne*. O notație fugară arhitectonică aflam despre casa Elenei că era opera arhitectului Marcu, iar despre mobilierul din casa Inei și a lui Lucian că era Ludovic, tot așa cum Lucian era supranumit Lauzun, după unul dintre miniștrii lui Ludovic. Chiar și asocialul Walter, care considera femeile fetișe, ”își sculpta în plastilină existența după instinctul pipăitului artiștilor sculptori către argilă. De suflet nu era vorba, iar spiritul, acela era un domeniu sacru, al lui singur” (31). De multe ori viața răbufnește și se ”legitimează în fața artei”(32), ca în cazul lui Nory.

Referințe **literare**: Nory compară certurile domestice dintre Lenora și Doru cu dramele casnice din prozatorul francez Paul Bourget, iar Boccaccio și Casanova sunt numiți ”evangheliști”(33) cu prilejul incidentului rușinos al Mikăi-Le de la Notre-Dame. Mini face trimiteri sociologice foarte interesante despre interdependența socialului și literarului întrebându-se cine a derivat din cine, eroii din literatură sau literatura din ei. Baudelaire și Verlaine, acum clasici la lectură, circulau sub mii de forme umane și conform celebrului paradox decadent al lui Michael Riffaterre, ”omul decadent era omul normal” (34), ideologie sub semnul căreia stau începuturile literare ale scriitoarei. Trimiteri pasagere sunt și la mitul Anei lui Manole, la discursurile lui Cicero, la Biblie, aprecieri la Colette și repulsii față de *O mie și una de nopți,* iar în romanul *Străina*, un loc aparte îi revine lui Eminescu, pentru care Marcian își manifesta preferința primind anual de ziua lui colecții diferit legate. Se redau insistent sintagmele eminesciene ”Părea că printre nouri ”(*Pe lângă plopii fără soț*) care dă și titlul unui fragment din roman publicat separat în 1947, dar și ”Tu trebuia să te cuprinzi” (*Melancolie*) față de care Ina dovedește o imaginație debordantă a contextelor și din care își fundamentează și obsesia morții. Ina e obsedată să surprindă ”echivalentele muzicale ale cuvintelor”(35), până când are revelația simbolistă a suprapunerii celor două arte ”Oare cuvintele poetice nu sunt ele înseși un processus muzical?”(36) și imposibilitatea repetării momentului și metamorfozării formei în inform ”acestea nu erau versuri, ele înseși erau

sunete, care s-au născut firesc din ființa acelui unul și numai o singură dată...Nici vreodată nu va mai fi îngăduit cuiva același minut al contemplării!...Ce muzică să compui pe astfel de versuri?" (37). Aceeași reacție senzorială de întoarcere în timp i-o va provoca și expresia *Amurg de zei*, întrebuințată de Costel Petrescu într-o cuvântare necrolog, discurs cu final wagnerian care-i facilitează Inei "un sentiment de leitmotiv muzical generos, un preludiu simplu și desăvârșit ca o vizită de arhanghel" (38). În comparație cu spiritul ordonat al soțului, cu valizele sale netede, geamantanele Inei pentru călătorie erau asemuite unui "poem dadaist"(39), tot așa cum căsnicia lor crescuse de "la alegorie la perigorie" (40). Pentru Hortensia Papadat Bengescu arta nu nici are efectul, nici motivația din romanul european, fiind mai degrabă un "viciu", "o punere în abis a ființei și lumii, un refuz al firii în realitatea sa concretă și o considerare a sa doar în ordinea spirituală, de expresie artistică. Orice altă formulă de estetism subiacent nu este altceva decât un joc al suprafețelor în spirit modern."(41). Plăcerea improvizației îl facea pe boier Dinu să alunece adesea spre mit, fabulând despre originile sale și distorsionând constant adevărul. Lucian în exercițiul funcției ia poza impozantă de Othello, mama sa îl adora pe actorul interpret al lui Hamlet, iar el vrea să facă din Leopard un Hamlet jucat de un actor absent. Chiar și Mika-Lé după ce dă copilul mătușii Mari, se căsătorește cu un actor. Cât despre Ina, în mijlocul episodului de depresie ce o duce la Geneva pe urmele părinților adoptivi dispăruți, ajunge să semene cu o actriță din filmele tragice de la începuturile cinematografiei, "chipuri zgâite și fără de reliefuri"(42). Într-un studiu al lui Florence Godeau se făcea apropierea dintre Marcel Proust și Virginia Woolf care "au știut să picteze efemerul"(43) plecând de la tehnicile bergsoniene despre durată. Același lucru s-ar putea afirma și despre Hortensia Papadat Bengescu mai ales în descrierea concertului deși aceasta nu a apreciat fericit aceasta asociere.

Referințe **științifice**: estetica, filosofia, antropologia, psihologia, parapsihologie, fizica, descoperirile chimice, medicale (numeroase personaje-medic), astronomice, stau la un loc cu simptomatologia și patologia, cu deschiderile metafizice, cu teoriile fizionomiei tipurilor umane - Leopardul e "cuminte ca Boudha"(44), după moartea lui Marcian se găsește jurnalul său, al Sfinxului -, alături de interpretări freudiene ale viselor, dar mai ales ale teoriilor corpului libidinal, al plăcerii. Lucian pare a citi gândurile Inei întocmai ca doctorul King, fiind un împătimit al sugestiei și un tip senzorial care admirase un iluzionist oriental ce levita. Știința dreptului e practicată cu răsunet de către Lucian și e doar decorativă pentru Nory. Prin sinucidere în numele științei (alchimia), doctorul Walter înțelege atingerea condiției supreme a actului estetic "Știința era ultima lui amantă, pură, imaculată"(45). Sociologia este prezentă mai ales în ultimul roman (mai exact ideologia socialismului), avându-i ca adepți pe Lucian, Ghiță Vlad și Costel Petrescu. Referințele mitologice gen: Aimée se compară cu Daphné la vestimentație, Leopardul este Helios, Regele Soare, Lucian este Lucifer, Marcian-Sfinx, se răsfrâng și asupra autoarei, care e numită "Cassandră dedublată de o analistă"(46). Teoria evoluționismului și teoria ghandiană a îngreunării spiritului prin materie sunt eclipsate în ultimul roman, pregnant și neașteptat, de tema religiei, a ortodoxiei, nevoia unui stăpân suprem, protector, respectul pentru Creator. "Cât de desăvârșit e omul care poate avea punctul ferm al dumnezeirii la marginea și la începutul neliniștii sale...si cât de superior științei care se oprește neputincioasă la teoria atomului"(47). Preotul era primit în fiecare prima zi din lună, logodnele și înmormântările se fac după ritual,

cu mamoșe, se practică creștinarea copilului Inei post-mortem, după cea a lui Ghighi de ucis, iar Ina, cea care suferă o depresie, o face chiar din cauza îndepărtării de Dumnezeu, explicație foarte comună și actuală astăzi. Chiar doctorul Vlad, rămăsese un om de știință credincios ”Nu văd nicio contrazicere între știință și religie. Spiritul a smuls omul din cugetul lui, i-a dat orizont infinit și l-a lăsat liber să lucreze” (48). Indicațiile geografice autohtone, rurale sau urbane, cele salubre și exotice, pariziene, vieneze, elvețiene -”Elveția- ca un vapor transatlantic de desfătare și uitare”(49)- indiene, destul de precise prin habitat și notații de parcuri (Paradoux), localități (Geneva, Bex, Frieburg, Zermatt), parfumuri (Caron), hoteluri (Sacher și Grand Hotel-Wien, Palace du Lac-Geneve) prilejuiesc un periplu pe care altfel autoarea nu și l-a permis niciodată și denotă imensul volum de muncă de cercetare pentru romanele sale. De ce nu, ele pot constitui un crez artistic, acel program estetic riguros a cărui lipsă i-a fost constant reproșată, dar care se poate adresa dinspre o femeie modernă, spre un public elitist care a primit cu întârziere scrisul său. Autoarea mărturisea lui Camil Baltazar că până și crezul său e însoțit de un ”ison armonios” când se referă la încurajarea de care s-a bucurat pe tot parcursul său scriitoricesc din partea criticii. ”Doamna Hortensia Papadat Bengescu poate da lecții generației noastre de autoperfecționare. Cine a văzut-o în cercul *Sburătorului*” nu va mai crede că aristocrația e o școală a trândăviei nesfârșite. Femeia care știe să ofere din paginile caietului ei, cu modestie, ultima experiență completă a celei mai vaste orchestre senzoriale din literatura română, s-a supus înainte tuturor torturilor, operațiilor, încercărilor, fără un murmur împotrivă, a lucrat conștient, îndelung, cu severitate și precizie asupra propriei persoane, care ni se înfățișează totuși cu farmec și simplitate uluitoare”(50).

Bibliografie:

1. Anton Holban, art. *În marginea lui Huxley, Opere III,* ediție îngrijită de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975, p. 35;
2. Valentina Maria Curticeanu -*Permanență și modernitate.Reconstituirea unei arte poetice - Hortensia Papadat Bengescu*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 33;
3. *Scrisori către Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă, Al. Teodorescu, vol I, București, E.P.L, 1996, pp 29-116, 1973, vol III, pp.167-168, București, Ed. Minerva (scrisoare din 10 oct 1914), apud. Paul Cernat, *Metafeminitatea* , în Andreia Roman, *Hortensia Papadat Bengescu-vocația și stilurile modernității,* Editura, Paralela 45, Pitești, 2007, p. 56;
4. Interviu de N. Carandino, în Facla, 3 iunie, 1935, p. 2, apud. Paul Cernat, op cit, p. 56 ;
5. Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism*, Editura Curtea Veche, București, 2011, p. 30;
6. Gilbert Durand în *Arte și arhetipuri*, trad. Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Buc, 2003, p. 151;
7. Carl E. Schorske, *Viena fin -de –siecle. Politică și cultură,* trad. de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploeșteanu, Polirom, Iași, 1998, p. 8, apud. Angelo Mitchievici, op. cit. p. 58;

8. Thomas Mann, *Scrisori*, traducere, prefață și note de Mariana Șora, Editura Univers, București, 1974, p. 105;
9. Ion Vlad, *Preliminarii. Romanul universurilor crepusculare*, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2004, p. 151;
10. Camil Baltazar, *Contemporan cu ei*, E.P.L, București, 1972, p. 55;
11. Scrisori către Ibrăileanu, apud, *H.P.B interpretat de...*, Editura Eminescu, București, 1976, p. 74, în Carmen Georgeta Ardelean, op cit, p 35;
12. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III (Concert din muzică de Bach), ediție și note de Eugenia Tudor Anton, Editura Minerva, București, 1979, p. 275;
13. Hortensia Papadat Bengescu, *Opere*, vol III. Romane (*Străina-roman inedit)*, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, text stabilit și note de Gabriela Omăt, Studiu de arhivă și selecția lotului manuscris de Elena Docsănescu, Studiu introductiv de Eugen Simion, p 602;
14. idem, p. 600;
15. Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1986, p 284);
16. Hortensia Papadat Bengescu Opere III, Străina, ed cit, p.161;
17. Georgeta Carmen Ardelean, *Hortensia Papadat Bengescu "marea europeană" a literaturii române* , Ed Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 203;
18. Tudor Arghezi- *George Enescu*, în Almanahul Vremea, 1942, dec 1941, p 167-168, reprodus în George Ivașcu, *Cumpăna cuvântului*, Editura Eminescu, 1977, p. 267;
19. Hortensia Papadat Bengescu, *Opere, vol. III*, ed.cit, p. 228;
20. idem, p. 241;
21. Pompiliu Constantinescu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977, pp. 70-71
22. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, ed.cit, p. 189;
23. idem, p. 245;
24. idem, p. 233;
25. idem, p. 499;
26. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, Concert din muzică de Bach, ed. cit, p. 321;
27. Idem, p. 106;
28. Angelo Mitchievici, op.cit, p. 570;
29. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, *Straina*, ed. cit, p. 140;
30. ibidem;
31. idem, p. 124;
32. I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, Editura Dacia, Cluj -Napoca 2002, p. 302;
33. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, Drumul ascuns, ed. cit, p 60;
34. Michael Riffaterre, *Decadent paradoxes*, în *Perennial decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, p. 66, apud. Angelo Mitchievici, op.cit, p. 56;
35. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, *Străina*, ed.cit, p. 168;
36. idem, p. 169;
37. idem, p. 170-172;
38. idem, p. 372;

39. idem, p. 436;
40. ibidem;
41. Călin Teutișan, *Subiectul la feminin. Reflexele oglinzii narative* în Andreia Roman, *Hortensia Papadat Bengescu vocația și stilurile modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 41;
42. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, *Străina*, ed.cit, p. 555;
43. Florence Godeau, *Peindre l' éphémère: Marcel Proust, Wirginia Woolf et l-impresionisme,* apud. Florica Ciodaru Courriol, *Hortensia Papadat Bengewscu sau despre intermediaritate ca modernitate,* în Andreia Roman, op. cit, p.132;
44. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, Străina, ed.cit, p. 181;
45. idem, p. 98;
46. Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1986 p. 165;
47. Hortensia Papadat Bengescu, Opere III, Străina, ed.cit, p. 382;
48. idem, p. 405;
49. idem, p. 236;
50. Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, Editura Națională S. Ciornei, București, 1929, p. 207.

UNIVERSITY AND SOCIETY IN IAŞI, AFTER "MAREA UNIRE". BETWEEN THE "CLEANING" OF THE UNIVERSITY SPACE AND THE NEED OF ACADEMIC LIFE[1]

Cătălin BOTOŞINEANU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In 1919, at the beginning of the inter-war era, a series of academic protests at the Faculty of Letters were the highlights of the year. The reasons behind them were of an accusing nature and were acknowledged as the basis of administrative dealings according to the military commitments during the conflagration. The stake of the conflict was the attempt to suspend the professor Ilie Bărbulescu, who had had a pro-German attitude during the war, from the education system. The interest of the group which initiated the suspension proposition was triggered by the new context at the end of the conflagration, in which the winners aimed at obtaining rewards and punishing the `traitors`.

As a result of having supported the official line of the Romanian state, the professors O. Tafrali, I. Găvănescu and I. Ursu sought, upon their return from their academic mission in Paris, to increase their influence within the Faculty. The academic staff around the Germanic philology professor Traian Bratu, though, understood that accepting Bărbulescu's suspension would constitute important leverage for the professors returning from Paris. The moral primacy, claimed by the Paris professors, who were after a new power dynamic within the Faculty, was at stake. The opposition shown towards Bărbulescu's suspension was meant to salvage several hierarchical positions, as the group seconding the accused professor struggled to maintain its primacy in managing the faculty's decision-making processes.

In the collective memory of the nationalist students, December 10th was instrumented as a founding event and perceived as a moment when the students' wishes expanded beyond the university environment (heating, scholarships), becoming an issue of national interest. The context of the conflict's outbreak was set up. Between 1921 and 1922 there was an open conflict between the rector Traian Bratu and A.C. Cuza starting from the fake diplomas issued by the Faculty of Law. The Rectorate, as well as the Faculty, requested that the Ministry intervene to mediate in the disagreement. The central institution's indecision contributed to the lack of involvement of the two Iaşi University bodies in the case of the student acts of violence. With this background, nationalist students got a green light imposing their anti-Semitic program and blocking the University's functioning.

The request that the numerus clausus principle be applied transformed the manifesting students into political agents, and from that moment onward the university professors' competencies were inevitably obstructed. Through the transfer of the students' requirements

[1] Această cercetare a fost finanţată din contractul Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE) – POSDRU/159/1.5/S/140863 proiect strategic „Programe doctorale şi postdoctorale – suport pentru creşterea competitivităţii cercetării în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

outside the university environment, the Iaşi University entered a new phase, one of uncertainty, insults and physical aggressions aimed at the academics, of delays in appointing certain professors and long intermissions in the running of daily activities. At the same time, the social dimension of the student unrest, through the street protests, which had taken the matter into the public space – elicited, as was normal, the politicians' attention. Each year after 1922, the month of December meant a rising tide of uneasiness among academics and the rekindling of anti-Semitic enthusiasm among students. On the other hand, the Ministry of Public Instruction isolated itself through the procedures required by the convention of authority towards the academic system without committing to a solution to the problem. Nationalist students, reunited in the Association of Christian Students, instigated by the professor A. C. Cuza, blocked all the steps taken towards reopening the University under conditions other than those demanded by their anti-Semitic program.

In this context, the Faculty of Law's position became problematic. On the one hand, the image of hotbed of anti-Semitic ideology was becoming attached to it, while at the same time it was required that steps against the disruptive students be taken. During the first stage of the violent acts, the faculty professors ignored the Senate's decisions regarding the manifestations' authors. Gradually, particularly after 1924, the way in which the Iaşi jurists were perceived could no longer be separated from the context in which A. C. Cuza's ideology was spreading among the students.

Keywords: Iasi University, nationalist students, professor A. C. Cuza, the "traitors" teachers, interwar period

În primul deceniu interbelic, Universitatea din Iaşi a constituit terenul propice unde s-au testat unele din marile teme ale societăţii româneşti ieşite din război. „Profesorii trădători" care au colaborat cu ocupantul german, rolul învăţământului, a culturii în general ca temelie a formării noi societăţi, chestiunea integrării studenţilor din Basarabia s-au consolidat în cultura academică ieşeană drept subiecte recurente şi semnificate într-un mod identitar. Astfel, „sănătatea naţiunii" şi dezvoltarea comunităţii academice s-au aflat uneori în corespondenţă şi au fost legate de aceste teme care au conturat dezbaterea din societatea românească.

În primii ani interbelici, situaţia vieţii politice, a societăţii româneşti în general au fost unele complicate. De altfel, istoricii români ai epocii interbelice au încercat să radiografieze îndeaproape ceea ce s-a numit „entuziamul Marii Uniri". Pe lângă caracterul inaugural al evenimentelor care au condus la crearea României Mari, societatea românească a primilor ani interbelici a trebuit să facă faţă problemelor grele pe care războiul şi, mai ales, provocările ulterioare le-au adus clasei politice şi elitei româneşti. „Grandoarea" evenimentelor din anul 1918 şi a politicii liberale nu a condus către o unificare şi integrare naturală a provinciilor româneşti[2]. De asemenea, opţiunile exprimate în timpul conflagraţiei referitoare la alianţele României au constituit, la finalul războiului, motive pentru a divide structural elita politică şi culturală a societăţii româneşti.

[2] Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 69 şi *passim*.

În Universitate, primii ani după marea conflagraţie au presupus susţinerea unui ideal militant al funcţiei universitare. În faţa unei politici de căutare a „trădătorilor", universitarii s-au separat în câteva grupări distincte. O primă fracţiune au constituit-o profesorii pentru care idealul universitarului neangajat, tipul savantului, a reintrat în drepturi odată cu politizarea excesivă a spaţiului academic în jurul provocărilor noilor realităţi de după 1918. În timp, aceştia vor renunţa să participe la şedinţele Colegiului Universitar, asumând plenar rolul de apostolat. Un al doilea grup, cel mai numeros, care va fi cunoscut contemporanilor drept „grupul de la Viaţa Românească" va aluneca încet spre o formă de conservatorism, în care opiniile de stânga şi tradiţia Universităţii autonome în faţa politicului vor fi determinante. De asemenea, profesorii din această grupare vor încerca să susţină un model de universitar care, în faţa provocărilor spaţiului public, îşi păstra intact capitalul simbolic de expert în domeniul respectiv. În această grupare au fost atât profesori angajaţi politic, de obicei în rândul ţărăniştilor, cât şi universitarii „intelectuali". Liderii acestei grupări au fost G. Ibrăileanu şi T. Bratu în Facultatea de Litere şi Filosofie, P. Bujor, I. Borcea şi N. Costăchescu de la Facultatea de Ştiinţe.

În cazul Universităţii din Iaşi, în primul deceniu interbelic mai ales, s-a format un curent de opinie favorabil deschiderii regionale a aşezământului şi pentru ieşirea de sub tutela Ministerului Instrucţiunii. La această nouă direcţie a contribuit şi contextul în care s-a coalizat la Iaşi o grupare ţărănistă, care va face eforturi pentru păstrarea Universităţii în afara dominării liberale. Viaţa academică nu s-a desfăşurat doar în jurul unor probleme administrative, temele aflate în vizorul aşezământului universitar fiind valorizate aproape exclusiv în registru politic şi în prelungirea dezbaterilor din societatea românească ieşită din război.

Imediat după Marea Unire, atât Universitatea din Iaşi cât şi autorităţile centrale au avut interese specifice care nu au fost neapărat convergente. Universitatea din Iaşi, o universitate provincială în cadrul României interbelice, cu profesori predispuşi la folosirea imaginii publice pentru obţinerea unei poziţii administrative sau medierea unui transfer la Bucureşti, va constitui terenul principal al cercetării noastre.

Am avut în vedere primii ani de după Marea Unire, ca o perioadă particulară a Universităţii din Iaşi. În cadrul sistemului politic, primul deceniu interbelic este dominat de partidul liberal şi de opera reformatoare a gândirii liberale. Universitatea din Iaşi particularizează acest interval prin câteva mutaţii structurale. A fost momentul în care au fost „politizate" teme precum culpa morală a profesorilor care au susţinut alianţa cu Puterile Centrale, s-au dat lupte serioase pentru apărarea autonomiei şi a dreptului Universităţii de a-şi impune rectorul, apoi a fost epoca studenţilor din „generaţia 22" care au schimbat profilul instituţional al Universităţii. În cazul din urmă, ideologul studenţilor „creştini", profesorul A.C. Cuza a ieşit la pensie, odată cu plecarea sa diminuându-se potenţialul destabilizator al manifestaţiilor studenţeşti. În acelaşi timp, a fost perioada în care Universitatea din Iaşi a cunoscut un aflux semnificativ al transferurilor profesorilor. La finalul acestor ani, Universitatea din Iaşi avea să cunoască o epocă de consolidare. Era pentru prima oară când un rector, P. Bogdan, îşi încheia mandatul, primii rectori interbelici demisionând. Integrarea studenţilor basarabeni a urmat cursul firesc, mai mult decât atât, la Chişinău, în anul 1926 înfiinţându-se Facultatea de Teologie. Recrutarea profesorilor, alegerile pentru funcţia de

rector, stabilitatea catedrelor şi a profesorilor care le ocupau au devenit evenimente fireşti, fără încărcătura primilor ani interbelici.

„Curăţirea" spaţiului universitar de profesorii trădători

Prin discursurile lor, în special cele anii 1916-1917, o parte a politicienilor Partidului Conservator dar şi unii profesori ai Universităţii din Iaşi, juriştii C. Stere şi V. Arion precum şi filologul Ilie Bărbulescu, şi-au văzut confirmate predicţiile privind superioritatea militară a Puterilor Centrale şi eşecul României alături de Antanta. Finalul războiului însă, favorabil intereselor naţionale ale ţării, a adus oprobriul public celor mai mulţi dintre opozanţii liniei oficiale şi, în cele din urmă, ieşirea din prim-planul vieţii politice sau excluderea din Universitate, în cazul profesorilor universitari. „Sacrificiul pentru patrie" a căpătat în anii imediat următori finalului războiului un capital de legitimare superior competenţei universitare. În Universitatea din Iaşi s-au pus în evidenţă diverse ipostaze ale unor practici protestatare. Motivaţiile acestora au fost de natură acuzatorie, fiind enunţate de către profesori şi asumate în raporturile dintre ei în funcţie de angajarea militară la care au fost părtaşi. Singularitatea celor care au trecut prin botezul focului avea corespondenţă şi în modul în care au integrat patriotismul după război

Faţă de atitudinea nepatriotică a unora dintre profesorii celor două Universităţi rămaşi în ţară, profesorii români aflaţi în misiune la Paris au trimis Ministerului Instrucţiunii şi Cultelor, la 14 februarie 1919, un memoriu prin care au cerut în mod imperativ „să procedaţi la suspendarea din învăţământ a acelor profesori care s-au făcut nedemni de misiunea lor"[3]. De la Universitatea din Iaşi semnau memoriul, O. Tafrali, I. Găvănescu şi I. Ursu, motivele invocate făcând apel la normele de conduită ale „familiei universitare", la calitatea morală a acelora care „au pângărit demnitatea de îndrumători morali ai tinerimii noaste universitare"[4].

Acesta era, în fapt, şi sensul decretului lege, din 29 ianuarie 1919, care deja prevedea ca măsură principală obligativitatea Consiliilor Profesorale „să desemneze ele însele pe acei profesori care au făcut dovada unei atitudini nepatriotice"[5]. Memoriul profesorilor avea darul să susţină prevederile decretului, el fiind trimis de Minister la toate Facultăţile din ţară.

Vara anului 1919 a fost una extrem de zbuciumată pentru Facultatea de Litere. Se cerea excluderea din facultate a profesorului Ilie Bărbulescu, acuzat de atitudine nepatriotică în timpul conflagraţiei. Aşa cum vedea, cazul a presupus mai mult o luptă pentru putere între cele două grupări ale facultăţii. Cu ocazia întoarcerii în ţară a profesorilor plecaţi din 1917 în misiunea universitară din Franţa, s-au putut confrunta opiniile „patriotice şi cele antinaţionale". Atât Tafrali cât şi Găvănescu au cerut ca Bărbulescu să nu fie primit în Consiliile Facultăţii, întrucât nu putea întruni o dublă calitate, de pârât şi de judecător[6]. Bărbulescu, lezat dar în acelaşi timp şi conştient de susţinerea celorlalţi profesori care se opuneanu suspendării, cerea în schimb decanului convocarea imediată a Consiliului Facultăţii, pentru ca „Tafrali să-şi spună ce are de spus patriotic. Mă rog"[7]. Radicalizarea conflictului a

[3] ANI, Fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de Litere, dosar 144/1918-1919, f. 4.
[4] Idem, Fond Universitatea „Al. I. Cuza", Rectorat, dosar 897/1919, f. 445.
[5] Ibidem, f. 3.
[6] Scrisoarea lui Tafrali către Gusti, din 10 iunie (Idem, Fond Universitatea „Al. I. Cuza", Facultatea de Litere, dosar 144/1918-1919, f. 9-10).
[7] Scrisoarea lui Bărbulescu către Gusti, din 14 iulie 1919 (Ibidem, f. 14)

impus din partea lui Tafrali cererea către decanul Gusti, despre care ştia că îşi „fixasese părerea", ca Bărbulescu să fie suspendat în prealabil, după care să fie judecat de un juriu universitar[8]. Acest lucru nu s-a întâmplat, profesorul de slavistică, în ciuda atâtor opoziţii, beneficiind de creditul majorităţii colegilor săi.

Părerile profesorilor din Facultate erau radical opuse, arătând coagularea a două grupări. Prima, virulentă, intransigentă, formată din I. Găvănescul, O. Tafrali şi I. Ursu, „vorbea" de pe poziţiile naţionalismului ultragiat. Cea de-a doua grupare îi reunea pe T. Bratu, D. Gusti şi G. Ibrăileanu, profesori care se opuneau înlăturării lui Bărbulescu din învăţământul universitar şi care încercau să pună lucrurile într-o altă lumină, apărând drepturile la liberatea de expresie ale unui intelectual. Dincolo de acest pretext şi de conştientizarea naivităţii sincere a lui Bărbulescu, această grupare s-a opus creşterii influenţei şi autorităţii colegilor care „monopolizau cauza naţionalismului" şi care vizau întâietatea în gestionarea proceselor decizionale din cadrul Facultăţii.

În parte, acest lucru avea să fie confirnat doi ani mai târziu de o scrisoare a lui Gusti către Ibrăileanu, din 24 ianuarie 1921, din care transpare aerul de familiaritate şi de prietenie care îl lega pe Gusti de Ibrăileanu şi de Bratu, numiţi „cele două puncte luminoase şi liniştitoare". Fostul profesor de sociologie de la Iaşi îi încuraja să reziste încercărilor ce se ticluiau „în laboratorul de infamii al maeştrilor neîntrecuţi: Gă., Ta. şi Bărb. Ce splendidă trinitate. Poate îţi mai aduci aminte cât am luptat, d-ta Bratu şi cu mine, ca să-l salvăm pe Bărb. de furia sfăşietoare şi şi necruţătoare a celor doi patrioţi: Gă şi Ta. Iată-i acum la un loc"[9]. Revenind la vara anului 1919, o scrisoare a lui Bratu către decanul D. Gusti arată şi modalitatea prin care a fost apărat Bărbulescu şi cum, prin ricoşeu, s-au contabilizat „sacrifiiile" lui Tafrali, Ursu şi Găvănescu la reuşita, mai ales militară, a României. Aceasta se circumscria principiului judecării datoriei faţă de ţară prin sacrificiul pe front. Prin acest gen de raţionament, Bratu a încercat să echilibreze şi să claseze controversa şi, mai mult decât atât, să-şi exerseze prestigiul simbolic câştigat pe front.

Scrisoarea sa către D. Gusti, din 10 iulie 1919, luna cea mai încărcată de evenimente în cazul Bărbulescu, este păstrată în arhiva Traian Bratu de la Biblioteca Academiei Române[10]. Această adresă nu se regăseşte în dosarul 144/1919 din arhiva Facultăţii de Litere, dosar care conţine scrisorile către decanul Gusti, din lunile iunie şi iulie ale anului 1919, ale celor implicaţi în conflict. Faptul că Bratu se adresa decanului şi nu vechiului prieten Gusti explică caracterul voit oficial al scrisorii şi posibilitatea folosirii acesteia, ca şi celelalte adresate decanului Facultăţii de Litere, în dosarul ce-l privea pe Bărbulescu.

Motivaţia principală a lui Bratu era aceea „de a mă debarasa cel puţin pe mine însumi de acest caz şi de a-mi câştiga liniştea şi libertatea"[11]. Acesta îşi începea epistola explicând atmosfera încărcată din Facultate, care se datora şi Ministerului ce nu s-a mulţumit cu regretele exprimate de Bărbulescu şi nu a putut accepta epilogul cazului, impus în

[8] Scrisoare lui Tafrali către Gusti, 3 iulie 1919 (Ibidem, f. 15-17).

[9] Scrisoare lui D Gusti către Ibrăileanu, în *Scrisori către Garabet Ibrăileanu,* vol. III, ediţie îngrijită de M. Bordeianu, V. Botez, Gr. Botez, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 79-80.

[10] Biblioteca Academiei Române (BAR), Secţia Manuscrise-Carte Rară, Arhiva 1636 (Traian Bratu), Scrisoarea lui Bratu către Decanul Facultăţii de Litere şi Filozofie, 10 iulie 1919.

[11] Ibidem.

Universitate, conform căruia incidentul era considerat închis. Nu fără motiv, Bratu era foarte mirat de faptul că adresa începea cu declaraţii de respect pentru autonomia Universităţii şi se termina „cu ameninţarea, că va recurge la alte mijloace legale, în cazul în care nu am decide în conformitate cu vederile Domiei Sale sau ale colegilor noştri de la Paris". Contrariat, Bratu îl întreba pe Gusti dacă părerea ministrului despre autonomia Universităţii „se afla la începutul sau la sfârşitul adresei"[12].

În privinţa moralităţii „profesorilor nepatrioţi" care urmau să predea studenţilor, locotenentul în rezervă T. Bratu atrăgea atenţia tuturor celor care plecaseră la Paris, precum şi autorităţilor, să ofere un răspuns la „întrebarea: care era situaţia militară în iulie 1917 ?, în vremea pregătirii luptelor de la Mărăşti şi Mărăşeşti, care ne-au reabilitat cinstea şi au reînviat gloria noastră militară, după care nu puteam peri decât acoperiţi de glorie". Pentru că, amintea Bratu în continuare, opinia publică vorbea deja de cazuri în care „misiunea în străinatate, stoarsă de la guvernul de atunci ar fi fost mijlocul de a îndrepta unele situaţii de dezertori"[13]. Profesorilor de la Paris, care cereau măsuri împotriva celor care s-au făcut „nedemni de misiunea lor", le amintea că era inadmisibil „să se facă patriotism cu vorba şi a se lăsa pe seama altora patriotismul cu faptele"[14].

Bratu a căutat să impună principiul faptei şi nu al vorbei în conturarea şi afirmarea unui sentiment naţional. În opoziţie, O. Tafrali, I. Ursu şi I. Găvănescu au vazut misiunea lor la Paris cel puţin egală ca importanţă pentru ţară, prin rezultatele pe care pretindeau că le-au adus. Din punctul de vedere al celor care îl clamau, sentimentul datoriei era împlinit în ambele cazuri. În schimb, acest conflict şi controversele care i-au urmat au pus în evidenţă inegala dispoziţie a profesorilor mobilizaţi de a denunţa actele „nepatriotice". Miza politică a afirmării acestor sensibilităţi a privit mai puţin asumarea unui sentiment naţional, cât mai ales asigurarea unui prestigiu simbolic pentru profesorii de la Paris şi, prin aceasta, afirmarea drepturilor asupra conducerii Facultăţii. Raţionalizarea celor două forme de patriotism arată un conflict pentru stabilirea unei noi ierarhii, în cazul grupării formate din Tafrali, Găvănescu şi Ursu, sau conservarea vechii autorităţi, pentru Ibrăileanu, Bratu şi Gusti. Vehiculate discursiv după terminarea războiului, cele două ipostaze asumă de fapt conflictul declanşat pentru un nou raport de putere în Facultatea de Litere. Gruparea din jurul lui Traian Bratu a înţeles că acceptarea suspendării lui Bărbulescu ar fi constituit un ascendent semnificativ pentru profesorii întorşi de la Paris. Astfel, aceştia ar fi căpătat întâietatea morală în gestionarea intereselor Facultăţii prin substituirea progresivă în locul grupării adverse. Prin opunerea faţă de suspendarea lui Bărbulescu, profesorii rămaşi în ţară au atacat practic sursele puterii ale noii grupări constituite în Facultate, şi anume monopolul afirmării patriotismului.

Universitatea din Iaşi începea astfel perioada interbelică sub spectrul „igienizării" şi al revanşei, atitudini care nu puteau cuagula spaţiul academic. Conflictul, având în subsidiar impunerea unui nou raport de putere, se dezvoltă şi devine o temă recurentă în cadrul Universităţii din Iaşi ieşită din război. Primii ani vor fi aşadar unii de căutări şi de vindecare a

[12] Ibidem.
[13] În acest caz, Bratu îl pomenea pe profesorul P. Poni, membru marcant al Partidului Liberal, ca martor al lucrărilor care au hotărât componenţa misiunii universitare (Ibidem).
[14] Ibidem.

rănilor deschise provocate de conflagraţie. După diferendul profesorilor, „terenul de luptă" va fi ocupat de studenţii naţionalişti, instigaţi de juristul antisemit A.C. Cuza.

Cazul Facultăţii de Drept şi rolul lui A.C. Cuza

Ruperea legăturilor dintre Facultatea de Drept şi rectorul Universităţii şi, ulterior, acutizarea neînţelegerilor au fost posibile pentru că între cele două instituţii existau dezacorduri mai vechi, care îşi aveau originea în subordonarea Facultăţii Juridice intereselor decanului A.C. Cuza[15]. Printre lucrurile care indignau Senatul universitar se numărau: cererea ca examanele de la catedrele vacante ale Facultăţii de Drept din Iaşi să se desfăşoare la Bucureşti, tolerarea de către facultate a profesorilor „ambulanţi", ce nu domiciliau în Iaşi şi care lipseau de la cursuri, menţinerea a 10 catedre vacante[16]. O atmosferă de neîncredere reciprocă şi de suspiciuni a degenerat în acuze reciproce. A.C. Cuza supralicita conceptul autonomiei universitare şi, în spatele unei frezeologii complicate juridic, nesocotea autoritatea Senatului universitar.

Conflictul a fost dominat de câteva episoade, care au culminat cu retragerea reprezentanţilor Facultăţii de Drept de la lucrările Senatului, în cursul anului 1922, şi cu ameninţarea că vor reveni doar după demisia rectorului Traian Bratu[17]. Situaţia tensionată a culminat în 1925 când s-au înregistrat demisii în bloc a mai multor profesori ai facultăţii[18]. La început, starea conflictuală a fost agravată şi de exmatricularea, de către Senatul universitar, a studentului C. Z. Codreanu din Universitate, pentru fapte repetate de indisciplină şi de violenţă fizică asupra unor colegi sau asupra unor jurnalişti. Consiliul Facultăţii de Drept a contestat hotărârea Senatului universitar şi nu a pus în aplicare exmatricularea studentului, motivând prin faptul că agresiunea a avut loc în afara Universităţii iar chestiunea nu se afla în competenţa forului superior al instituţiei. După momentul decembrie 1922, cazul generaţiei 22 va determina în mod decisiv funcţionarea Universităţii şi a Facultăţii de Drept. Declanşarea unui conflict avea aşadar constituite antecedentele necesare. În scurt timp, invocarea prestigiului profesional şi a onoarei personale, unele determinante într-un spaţiu conservator ca cel academic, a condus la izbucnirea unor disensiuni ireconciliabile între Rectorat şi decanul Facultăţii de Drept.

Conflictul din interiorul Universităţii a început cu problema „diplomelor false", descoperite de rectorul Traian Bratu, în octombrie 1921. Acesta a fost momentul care a declanşat starea tensionată între acesta şi A.C. Cuza şi care a condus la o nouă dinamică a

[15] Dintre cei 8 profesori ai Consiliului Facultăţii, Cuza avea o majoritate formată din Gh. Tabacovci, I. Coroi, V.V. Pella şi, de cele mai multe ori, D. Alexandrescu. Matei B. Cantacuzino (fost ministru conservator al justiţiei şi al instrucţiunii) era neutru şi avea opinii distincte, dar colabora cu decanul. Singurul oponent era Petre Dragomirescu, deputat al Partidului Poporului, apoi, după anii 30 trecut la liberali, dar lipsind des din Iaşi, nu era convocat la consilii.

[16] Biblioteca Academiei Române (BAR), Secţia Manuscrise-Carte Rară, Arhiva 1636 (Traian Bratu), dosarul Dare de seamă asupra mersului Facultăţii de drept din Iaşi, 1918-1922.

[17] Rectorul Iulian Teodorescu (ian.-sept.1920) a descoperit, în vara anului 1920, la Ministerul Instrucţiunii, o diplomă a unui student de la Facultatea de Drept, care avea falsificată semnătura sa. Acest lucru a declanşat o anchetă a Parchetului în Universitate şi la Facultatea Juridică. Ancheta s-a prelungit şi pe durata conducerii rectorului următor, Nicolae Leon (sept.1920- oct.1921) care, ca urmare a acelor nereguli, a concediat tot personalul de la cancelaria Rectoratului. Mandatul noului rector, Traian Bratu (oct.1921-dec.1922), a debutat tot sub auspiciile anchetei Parchetului din Iaşi.

[18] Era vorba de profesorii M.B. Cantacuzino, P. Dragomirescu, I. Leatris, E. Herovanu şi Fl. Sion.

afilierilor grupurilor de profesori în Colegiul universitar, în Senat şi în Universitate. Pretextul şi finalitatea întregului conflict a constat în a apăra Universitatea de eticheta de „laborator de diplome false" şi de a deferi justiţiei pe cei vinovaţi. Pe de altă parte, pentru gruparea din jurul decanului Facultăţii de Drept, ignorarea autorităţii Senatului era un mijloc de a demonstra incapacitatea „oficiului ţărănist" (Senatul universitar în viziunea lui A.C. Cuza, n.ns.) de a gira treburile Universităţii.

În luna octombrie 1921, la Rectorat s-a prezentat secretarul Facultăţii de Drept, D. Antonescu, care, fapt curios, suplinea şi o catedră la secţia doctorat, cu dosarele a 80 de licenţiaţi ai sesiunii din octombrie[19]. Rectorul, sesizat de graba cu care acesta dorea să fie semnate, le-a controlat şi a descoperit nereguli grave în actele studenţilor[20]. În plus, la Rectorat, în această perioadă s-au înmulţit denunţurile împotriva unor indivizi care cereau înscrierea în Barou fără ca să urmeze cursurile Facultăţii, dar care totuşi prezentau o diplomă de absolvire[21]. Rectorul a reţinut acest dosar şi l-a depus la actele Rectoratului. Parchetul, care deja desfăşura o anchetă în Universitate, a ridicat actele de la Rectorat şi, constatând falsurile, l-a arestat pe secretarul Facultăţii de Drept, D. Antonescu, declanşând o anchetă fără precedent[22]. Profesorii Facultăţii de Drept, considerându-se jigniţi, tratau acţiunile rectorului drept o lipsă de delicateţe în rezolvarea unei „probleme aşa de gingaşă" (M.B. Cantacuzino, n. ns.). În joc era chestiunea dacă aceştia erau complici la falsurile găsite. În acest stadiu, relaţiile dintre Rectorat şi Facultatea de Drept erau anevoioase şi bazate pe o tolerare reciprocă, neajungându-se încă la un conflict deschis.

O comisie de anchetă, cerută de Minister şi convocată de rector în decembrie 1921, a fost desfiinţată de noul ministru al Instrucţiunii în guvernul Take Ionescu, ca urmare a protestului Consiliului Facultăţii de Drept[23]. Devenind o problemă care îi periclita autoritatea şi care îi slăbise poziţia în faţa Ministerului, Traian Bratu a luat hotărârea de a pune capăt neregulilor din Universitatea ieşeană. Au fost puse în joc strategii de denunţare a Facultăţii de Drept, prin trimiterea unor scrisori confidenţiale membrilor senatului universitar şi Ministerului[24]. Acesta încerca să decredibilizeze profesorii Facultăţii, majoritatea ambulanţi,

[19] Ministerul va valida doar 33 de dosare din cele depuse iniţial de Facultatea de Drept. Acest lucru, Bratu l-a adus la cunoştiinţa Senatului şi Colegiul universitar, în şedinţele din lunile ianuarie şi februarie 1922.

[20] Rectorul a mai descris şi situaţia numărului de studenţi de la Facultatea de Drept: între 1860-1910, au fost 626 licenţiaţi; între 1919-1921 au fost 1100 de titraţi; în anul şcolar 1921-1922, cele trei facultăţi au avut 107 licenţiaţi şi doctori, în timp ce Facultatea de Drept între 150-160 de licenţiaţi (ANIC (Arhivele Naţionale Istorice Centrale), Fond Ministerul Instrucţiunii şi Cultelor, Raportul lui Bratu către Minister, dosar 476/1922, f. 32).

[21] BAR (Biblioteca Academiei Române), Secţia Manuscrise-Carte Rară, Arhiva 1636 (Traian Bratu), în dosarul Dare de seamă asupra mersului Facultăţii de drept din Iaşi, 1918-1922, există un număr de 7 scrisori către rector cu denunţuri ale unor astfel de fraude.

[22] De altfel, D. Antonescu a fost găsit de către Tribunalul din Iaşi vinovat de delictele: fals intelectual - şi-a falsificat diploma de doctorat, cu toate că A.C. Cuza declarase Comisiei de Anchetă a Parchetului că a făcut parte din Comisia de Examen a doctoratului susţinut de secretarul Facultăţii, alături de P. Dragomirescu, care în schimb negase vehement acest lucru şi faptul că s-ar fi ţinut vreodată acel examen de doctorat în Facultate -, luare de mită şi fraude în favoarea diferiţilor studenţi (Ibidem, Extras din dosarul nr. 169/1922 al Tribunalului Iaşi, cu privire la Dumitru D. Antonescu).

[23] A.C. Cuza denunţa ancheta administrativă ca fiind una „clandestină", profesorii nefiind consultaţi, P. Dragomirescu, în opinia sa, nefiind un membru al Facultăţii de Drept ci doar un reprezentant al guvernului Averescu (ANI (Arhivele Naţionale Iaşi), Fond Universitatea „Al.I. Cuza", Rectorat, dosar 959/1921, f. 25).

[24] Ibidem, dosar 997/1922, f. 143.

arătând modul cum înţeleg aceştia să lipsească de la cursuri sau să falsifice examene[25]. Apoi, a făcut publicitate cazului, prezentând problematica întregii Universităţi, în şedinţa Colegiului universitar din 7 februarie 1922[26]. În cadrul şedinţei, au avut loc numeroase schimburi de replici şi de acuze personale, care au agravat conflictul şi care au condus la izolarea lui A.C. Cuza şi a cauzei sale în Colegiul universitar. Ion Simionescu (profesor la Facultatea de Stiinţe şi deputat liberal) a deschis şedinţa, declarând „că nu putem admite ca noi, profesorii Universităţii, să fim trataţi ca nişte salariaţi ai fabricii de titluri false de la Universitatea din Iaşi"[27]. A. C. Cuza i-a cerut rectorului demisia, iar pentru a nu inflama spiritele şi mai mult, profesorul I. Găvănescu a făcut apel la calm: „vreţi să dăm un vot de blam, vreţi să dăm confirmare bănuielilor. Am căzut oare în faliment?"[28].

Profesorii de la Drept au părăsit sala iar victoria lui Bratu a fost doar una de etapă, şi mai ales, incompletă. Acesta nu realiza că era în sarcina sa să rezolve aceste chestiuni, implicarea întregii Universităţi şi, mai ales, a Ministerului şubrezindu-i autoritatea şi făcând ca întreg scandalul să alunece într-un diferend personal. O consecinţă a acestui stil intransigent[29] a fost aceea că, începând cu luna martie, rectorul nu a mai putut lucra cu Senatul Universitar, reprezentanţii de la Facultăţile de Drept şi Medicină şi chiar cel al Facultăţii de Litere au refuzat să mai participe la lucrări[30]. Peste această situaţie s-a adăugat şi manipularea studenţilor care au început să manifeste în Universitate, stimulaţi de propaganda lui A.C. Cuza. Cursurile s-au întrerupt pentru şase săptămâni, starea de „anarhie şi de teroare" fiind resimţită negativ de unii profesori, care prevedeau consecinţe garve Universităţii.

În lipsa Senatului, Universitatea devenea astfel de necontrolat. Senatul universitar condus de rector era în imposibilitatea de a administra Universitatea. Facultatea de Drept nu-i punea în aplicare hotărârile, iar ministrul liberal, C. Angelescu, „acordând" autonomie Universităţii, amâna sistematic să se manifeste ca autoritate şcolară superioară, invocând neimplicarea în chestiuni administative. Începuse un complicat joc de interpretări ale legii învăţământului, de proceduri juridice şi de afilieri ai unor profesori care nu tolerau instrumentarea politică, de către Cuza, a unor chestiuni şcolare. Acesta recuza în mod ostentativ Senatul şi autoritatea sa, declarând că nici o măsură a rectorului nu o va recunoaşte fără „propria autorizaţie". Un sfârşit al conflictului, fără eliminarea uneia dintre părţi, nu mai

[25] A conceput un adevărat dosar, de peste 60 de pagini.

[26] Problemele administrative ale Universităţii erau de competenţa Senatului universitar (art. 99 din *Legea pentru modificarea unor articole din legea asupra învăţământului secundar şi superior,* M. Of., nr. 183, 24 martie 1912, cunoscută şi sub numele de *legea Arion*). Însă, rectorul, înţelegând oportunitatea ce i se oferise pentru a reglementa disensiunile cu Facultatea de Drept, a supralicitat chestiunea „diplomelor false", considerând-o una de interes general al instituţiei şi convocând astfel Colegiul universitar, conform prevederilor art. 101 din *legea Arion*

[27] ANI, Fond Universitatea „Al.I. Cuza", Rectorat, dosar 997/1922, f. 43.

[28] Ibidem, f. 51.

[29] Traian Bratu, de formaţie germanist, era cunoscut drept o persoană intransigentă, cu un stil de viaţă foarte organizat (G. Ivănescu, „Amintiri despre Traian Bratu", în *Interferenţe culturale româno-germane,* Iaşi, 1986).

[30] Deşi lipseau la mai mult de cinci şedinţe consecutiv, Ministerul nu îi considera pe reprezentanţii Facultăţii de Drept demisionaţi, tolerând astfel acţiunile acestora. Articolul 91 al *legii Arion* prevedea că „membrii Senatului universitar care, în timp de şase luni, vor lipsi, ori din ce cauză, cinci şedinţe vor fi consideraţi de drept demisionaţi din această însărcinare" (*Legea pentru modificarea unor articole din legea asupra învăţământului secundar şi superior,* M. Of., nr. 183, 24 martie 1912).

era aşadar posibil. Atingerea prestigiului profesional şi a onoarei personale au făcut ca poziţiile asumate să fie de o asemenea intransigenţă

Cauza acestui conflict era prezentată ca fiind aversiunea personală a lui Bratu faţă de situaţia înregistrată la Drept. Tot un diferend personal a considerat cazul şi Ministerul Instrucţiunii, care, ignorând tacit adevăratele chestiuni şi mize, în decembrie 1922 a considerat necesar să numească o comisie de arbitraj pentru stingerea diferendului din cele două părţi, Rectorat şi Facultatea de Drept[31]. Era un lucru care a nemulţumit profund pe Bratu, care vedea cum Ministerul tratează izolat cauza conflictului său cu A.C. Cuza. Membrii comisiei s-au întrunit şi au stabilit că între Cuza şi Bratu nu a existat un conflict, ci între Facultatea Juridică, în totalitatea ei, şi Rectorat. Comisia a mai stabilit că rectorul, la rândul său, nu a dorit să ofenseze pe profesorii Facultăţii de Drept iar A.C. Cuza, constatând lipsa jignirilor personale, nu va mai avea nici motiv să nu se mai prezinte la şedinţele Senatului[32]. Între timp, Traian Bratu îşi înaintase demisia din funcţia de rector, se pare la 6 decembrie, scrisoare primită la Minister în data de 8, aceeaşi lună: „nefiind în stare a conduce Universitatea din Iaşi în situaţia în care a ajuns, nu din vina mea, respectuos repet cererea mea stăruitoare să binevoiţi a primi demisiunea mea din postul de mare cinste şi grea răspundere de rector al Universităţii din Iaşi”[33]. Ministrul a primit demisia rectorului după finalizarea lucrărilor comisiei de arbitraj, pe 15 decembrie, lucru pe care Bratu l-a taxat dur în presa centrală.

Acesta era fundalul care a făcut posibil ca, la 10 decembrie 1922, să izbucnească la Iaşi o mişcare studenţească care va perturba grav Universitatea şi care va crea mitul unui partid şi al liderului acestuia, C. Z Codreanu[34]. Trebuie menţionat că nici A.C. Cuza, care a monopolizat mişcările studenţeşti în folos propriu, şi nici Bratu sau Ministerul Instrucţiunii nu au realizat la ce au dat naştere sau, respectiv, la ce au contribuit. Discursurile culpabizatoare au venit din ambele părţi, Minister şi Rectorat. Fiecare vedea soluţia rezolvării ca fiind în sarcina celeilalte autorităţi. Pe fondul acestei abdicări s-a format aşa numita „generaţie 22”, cu un rol atât de nefast în viaţa politică a României.

Asasinarea prefectului Poliţiei din Iaşi, C. Manciu[35], de către C.Z. Codreanu la 25 octombrie 1924, a reprezentat momentul maxim al impotenţei oficialităţilor şi al lipsei de clarviziune din partea universitarilor ieşeni[36]. A.C. Cuza considera că studenţii erau în legitimă apărare în bătăile lor cu Poliţia pe străzile Iaşului, uitând că şi aceştia, în afara Universităţii, se supuneau legilor statului. Până în toamna anului 1923, momentul în care este

[31] În comisie fusesră numiţi Dimitrie Gusti, Iulian Teodorescu şi Emil Pangrati, profesori la Universitatea din Bucureşti.

[32] Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu”, Iaşi, Secţia Colecţii Speciale-Carte Rară, Arhiva 374 (Traian Bratu), Scrisoarea lui T. Bratu către ministrul C. Angelescu, f. 258-260.

[33] ANIC, Fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii, dosar 457/1922, f. 48.

[34] Încă din luna noiembrie studenţii creştini au început să manifeste, cerând rectorului demisia, distrugând sedile unor ziare „jidănite”(Opinia, Lupta), oprind studenţii evrei să intre la cursuri, ameninţând cu violenţe dacă nu vor părăsi căminele studenţeşti.

[35] În cadrul Senatului universitar din 16 nov. 1923, A.C. Cuza se plângea de comportamentul prefectului Poliţiei din Iaşi, C. Manciu, având o declaraţie care prefigura crima de peste un an: „În fruntea Poliţiei e un om ridicol, posibil oricând a cădea victima unor atentate atingătoare a autorităţii pe care o reprezintă, aşa cum s-a întâmplat cu ouăle clocite” (ANI, Fond Universitatea „Al.I. Cuza”, Rectorat, dosar 1043/1923-1929, f. 31).

[36] Şedinţa Colegiului universitar din 31 octombrie 1924 (Ibidem, dosar 1051/1925, f. 16-28).

ales rector Al. Slătineanu, cel care nu avea emoţii în faţa pudorii studenţilor sau universitarilor ce nu faceau cursuri cu Armata în sala, studenţii erau cumva absolviţi de urmările oricărui gest violent în incinta Universităţii[37]. Se credea că organele de ordine ale statului nu aveau voie să intre, întrucât, în termenii profesorului P. Bogdan, noi „lucrăm aici doar cu ebrubeta şi stiloul". Desolidarizarea de Cuza s-a făcut în cele din urmă prin ricoşeu, în discuţia privind condamnarea gestului lui Codreanu, şi nu direct, prin numirea instigărilor profesorului de la Facultatea de Drept.

Conflictul dintre Traian Bratu şi A.C. Cuza a perturbat activitatea administrativă a Universităţii, în perioadele 1921-1922 şi, mai ales, 1922-1923. În acest ultim an, pe fondul mişcărilor studenţeşti, instituţia ieşeană de învăţământ a blocat desfăşurarea anul universitar, oprind cursurile[38]. Aceste neînţelegeri erau numite, în discursurile profesorilor de la Senat drept un adevărat „război", care implica tot arsenalul specific unui asemenea gen de conflict. Cuza, dar şi Bratu, dând dovadă de maximă intransigenţă, au văzut în jignirea Facultăţii Juridice, respectiv subminarea autorităţii Senatului, ocazia perfectă de a reglega şi de a pune căpăt stării de provizorat dintre cele două entităţi dar şi mijlocul de a-şi asuma un proiect de putere în cadrul Universităţii din Iaşi. În asemenea context, în care poziţiile exprimate defineau o intransigenţă militantă mai mult decât un dialog academic, s-a aşteptat o soluţie pentru o viaţă universitară depolitizată. Din păcate, radicalismul afişat nu a permis soluţii de conpromis. Studenţii naţionalişti au monopolizat dezbaterea şi au reconfigurat traiectoria Universităţii în primii ani interbelici.

Manifestaţiile antisemite

În toamna anului 1922, Universitatea s-a deschis sub auspiciile aceluiaşi conflict. Din noiembrie, lucrurile s-au înrăutăţit odată cu mişcările studenţeşti. Protestele acestora au devenit foarte violente. O parte a studenţilor Facultăţilor de Drept şi Medicină erau motivaţi de antisemitismul violent al lui A.C. Cuza. Cei din cămine, în special, protestau din cauza lipsei lemnelor, lucru pentru care instituţia ieşeană şi-a încetat cursurile. Manifestaţiile „Asociaţiei studenţilor creştini" au fost cele mai zgomotoase şi au cuprins Universitatea şi căminele studenţeşti[39]. Violenţe şi manifestări studenţeşti au existat la Universitatea din Iaşi şi înainte de primul război mondial, însă nu au conţinut elementul excluderii unei categorii de studenţi pe principii etnice. Apoi, modul cum au asumat în discursul public problema integrării studenţilor veniţi din Basarabia, o mare parte a acestora evrei, a constituit pentru primul deceniu interbelic cartea de vizită a universitarilor ieşeni.

[37] Prefectura Poliţiei din Iaşi, în urma înregistrării unor manifestaţii ale studenţilor „creştini", identifica pe autorii dezordinilor, trimiţând în cele din urmă rectorului o listă cu studenţii care luau parte la întrunirile din Universitate. Era o măsură care mai mult tensiona raporturile dintre Poliţie şi rector, întrucât profesorii universitari aşteptau aplicarea legii împotriva celor care provocau dezordini în Universitate (Ibidem, dosar 1047/1924, f. 613). Al. Slătineanu a protestat foarte dur asupra ineficienţei organelor de poliţie, care asistau impasibile la bătăile aplicate studenţilor evrei, precum şi la agresiunile verbale dar şi fizice îndreptate împotriva unor profesori. În decembrie 1924 a înaintat Ministerului demisia din funcţia de rector, din cauza „lipsei totale a concursului autorităţilor militare şi a parchetului". Ministrul i-a respins demisia, în timp ce toţi prefecţii de poliţie au fost convocaţi la Bucureşti („Lumea", VII, sâmbătă 13 decembrie 1924, p.1).

[38] De altfel, cu toate rugăminţile studenţilor Facultăţii de Ştiinţe, anul 1922-1923 a fost anulat, Universitatea nerecunoscând nici un examen ţinut, obligând pe studenţi să repete anul universitar (ANI, Fond Universitatea „Al.I. Cuza", Rectorat, dosar 1022/1923, f. 329).

[39] Ibidem, dosar 1004/1922, f. 178-181.

Cultura politică interbelică a experimentat la Universitatea din Iaşi rezistenţa/acceptarea societăţii româneşti a studenţilor veniţi din stânga Prutului. Edificator este faptul că o mare parte a profesorilor universitari se refereau la studenţii basarabeni fără a mai preciza şi apartenenţa religioasă, în timp ce grupul profesorilor din jurul lui A.C. Cuza identifica doar elementul diferenţei, referindu-se ameninţător la evreii din Basarabia. În timp ce primii defineau o categorie de cetăţeni români, profesorii cuzişti şi studenţii naţionalişti denunţau un grup de străini. Pentru unii, în joc era „curăţirea" Universităţii, de cealaltă parte era apărarea normalităţii aşezământului academic.

O parte a studenţilor naţionalişti incitau la violenţă, interzicând studenţilor evrei intrarea în Universitate, atitudinea violentă culminând cu distrugerea, în noaptea de 5 decembrie, a tipografiei şi devastarea sediului ziarelor ieşene „Opinia" şi „Lupta". Profesorii, în şedinţa Colegiului universitar din 7 decembrie 1922, acuzau Poliţia că nu a intervenit în mod deliberat, pentru a crea haos şi a zădarnici acţiunea profesorilor din Senat care încercau să liniştească spiritele. Lucrările s-au încheiat după miezul nopţii, avându-se convorbiri cu autorităţile militare, discuţii în care profesorii se opuneau intervenţiei armatei în Universitate. Studenţii nu mai mergeau la cursurile „profesorilor jidăniţi" iar rectorul era acuzat că s-a vândut „jidanilor"[40].

La începutul lunii decembrie, studenţilor evrei li s-a interzis intrarea la cursuri. S-au constituit brigăzi speciale care îi scoteau pe aceştia din săli. Studentelor evreice li s-a acordat, de către „studenţii creştini", un ultimatum de 48 de ore pentru a părăsi căminele[41]. A fost momentul în care a luat naştere aşa numita „generaţie 22". Contextul era deja încărcat de conflictul dintre Facultatea de Drept şi conducerea Universităţii.

Senatul, întrunit în şedinţele din 22 noiembrie şi 5 decembrie 1922, a constatat anarhia din Universitate şi faptul că profesorii şi membrii Senatului nu au nici un fel de autoritate. Aceştia (T. Bratu, I. Borcea, C. Bacaloglu, D. Tănasescu, P. Bogdan şi G. Ibrăileanu) au delegat ministrului toată răspunderea pentru că nu s-a implicat în rezolvarea conflictului, anunţându-l că nu se mai întruneau în chestiuni administative[42]. Între timp, conflictele studenţeşti au luat amploare (se refuza studenţilor evrei disecţia cadavrelor creştine), Universitatea fiind confruntată cu acte grave de indisciplină, pe care Senatul nu le putea soluţiona. În aceste condiţii, Bratu şi-a depus demisia la 6 decembrie, pe care a reafirmat-o la 8 decembrie[43]. Refuzând demisia acestuia, ministrul îi cerea din nou rectorului să convoace Senatul, pentru a restabili liniştea. Acesta a convocat în schimb Colegiul universitar pentru că Senatul îşi declinase răspunderea.

Pe 8 decembrie, în prezenţa secretarului de stat din minister, V. Valaori, a avut loc întrunirea Colegiului universitar[44]. I. Borcea, membru al Partidului Ţărănesc, a fost cel mai virulent la adresa ministrului, acuzându-l de complicitate şi lipsă de decizie în aplanarea conflictului. Valaori a fost înştiinţat că ministrul „a tolerat" şi a lăsat „să continue la Iaşi o

[40] În cea mai mare parte, erau studenţi evrei din Basarabia; unii dintre ei au fost anchetaţi şi arestaţi, cazul lui Timotei Marin, pentru colaborarea cu regimul bolşevic şi propagandă comunistă.

[41] ANI, Fond Universitatea „Al.I. Cuza", Rectorat, dosar 1004/1922, Înştiinţare din 7 decembrie, f. 176.

[42] Ibidem, dosar 1006/1922, f. 40.

[43] ANIC, Fond Ministerul Instrucţiunii şi Cultelor, dosar 457/1922, f. 48.

[44] ANI, Fond Universitatea „Al.I. Cuza", Rectorat, dosar 1006/1922, f. 71.

stare de lucruri periculoase". Colegiul, în unanimitate, „lasă dl. ministru răspunderea situaţiei"[45]. Valaori nu era de acord cu cele exprimate de membrii Colegiului şi a promis că-l va informa pe Angelescu. Autorităţile ministeriale şi cele universitare se aflau deja pe poziţii ireconciliabile, studenţii monopolizând deja spaţiul academic ieşean.

Pornite drept o problemă universitară, manifestările studenţeşti au fost instrumentate discursiv, din lipsă de prevedere de liberali, din comoditate de universitarii de stânga, drept o problemă a culturii naţionale. Contrariaţi că pe cadavrele creştine făceau disecţii studenţii evrei şi sub impulsul manifestărilor de la Cluj, membrii Asociaţiei studenţilor creştini au ocupat Universitatea şi s-au dedat la acte huliganice[46]. În definitiv, chestiunea era strict a Facultăţii de Medicină, în cursul anului 1923, în timpul lucrărilor Senatului din 5 noiembrie, i se găsise şi soluţia[47]. Studenţii evrei nu mai puteau face disecţii pe cadavrele ne-evreşti, decât dacă rămâneau unele după ce studenţi creştini îşi treceau examenele[48]. Aceasta, în ciuda avertizării Comunităţii evreeşti că problema nu era deloc religioasă ci strict una şcolară, cadavrele fiind obiect de studiu şi nu simbol al identităţii naţionale. Această opinie era îmbrăţişată şi de o majoritate a corpului profesoral al Universităţii, care vedea acţiunile studenţilor de a face disecţii un drept câştigat prin examen, indiferent de originea cadavrelor. În timp, aceste probleme au căpătat o miză politică, prin prelungirea unei probleme instituţionale şi prin atitudinea ambiguă a corpului profesoral[49]. În timp ce profesorii universitari nu se puneau de acord asupra măsurilor, Asociaţia studenţilor creştini adresa cereri ultimative rectoratului, sub ameninţarea că îşi declină răspunderea pentru „ceea ce se poate întâmpla" dacă nu se îndeplineau solicitările studenţilor naţionalişti[50].

---

[45] Ibidem

[46] În cadrul şedinţei Senatului Universitar din 16 decembrie 1922, s-a discutat cazul secţiei de disecţie a Facultăţii de Medicină. A.C. Cuza a fost cel mai virulent, considerând că este „o crimă […] cadavre creştineşti să fie sfârtecate de evrei". S-a convenit ca până la o soluţie găsită de Minister, secţia să rămână închisă, deşi G. Demetriade, reprezentantul Facultăţii de Medicină, atenţiona că facultatea era pentru soluţia ca toţi studenţii facultăţii să facă disecţie pe cadavrele deţinute. De aceeaşi părere era şi P. Bogdan, directorul căminelor, care se opunea izgonirii evreilor din cămine, întrucât era un drept câştigat în urma unor examene. Cu toate acestea, conştienţi de anvergura protestelor şi de radicalismul acestora, profesorii au acceptat un compromis, credeau ei salvator. Actul a fost văzut drept o slăbiciune iar doleanţele studenţilor au crescut în intensitate (Ibidem, f. 188-190).

[47] Ibidem, dosar 1037/1923, f. 8 şi passim.

[48] În faţa acestei decizii, Uniunea Evreilor români a adresat un protest rectorului, contestând decizia Senatului universitar de a interzice disecţia cadavrelor de către studenţii evrei, decât dacă îşi procurau singuri cadavre. În opinia acestora, cadavrele erau obiecte didactice, procurarea lor fiind în sarcina Facultăţii de Medicină. Aduceau un argument în plus al angajamentului comunităţii evreeşti, faptul că în război, din cei 215 de medici morţi, 76 au fost evrei, în timp ce 618 de ostaşi evrei au fost decoraţi. Ofereau spre lectură cartea *Ostaşii evrei decoraţi*, Bucureşti, 1923 (Ibidem, dosar 1022/1923, f. 372-376).

[49] Într-o notă confidenţială adresată rectorului, în martie 1926, Inspectoratul general al poliţiei şi siguranţei informa că „3-400 de studenţi basarabeni se găsesc în situaţia de a nu putea studia; sunt ferm hotărâţi de a se retrage definitiv din Universitate. Ei vor trimite pretutindeni în ţară şi străinătate diferite proteste spre a arăta civilizaţiei că în România după 4 ani pierduţi zadarnic, basarabenii de orice origine sunt împiedicaţi de a căpăta cultura superioară necesară şi aceasta numai din cauza agitaţiilor permanente cu caracter fascist" (Ibidem, dosar 1043/1923-1929, f. 9).

[50] La 1 noiembrie 1923, aceştia cereau: aplicarea principiului *numerus clausus*, eliberarea studenţilor arestaţi, recunoaşterea frecvenţei anului 1922/1923, reînmatricularea studenţilor eliminaţi, eliminarea personalului ajutător evreesc (asistenţi, preparatori, interni) şi înlocuirea lor cu români (Ibidem, f. 341).

După ani de violenţe, în preajma zilei de 10 decembrie, evenimente care conduceau la închiderea Universităţii până în lunile martie şi aprilie, profesorii au consimţit la soluţii de compromis. Văzând lipsa de măsuri împotriva lui C.Z. Codreanu şi A.C. Cuza, atât din partea Ministerului Instrucţiunii cât şi din partea „forţelor de ordine", universitarii ieşeni au părăsit temele vinovaţilor morali ai violenţelor, căutând noi abordări pentru salvarea onoarei Universităţii din Iaşi. Ceea ce nu au realizat universitarii ieşeni era faptul că violenţele studenţeşti au slăbit autoritatea demnităţii rectorale, garantul autonomiei Universităţii. Prin ocuparea Universităţii, prin violenţe în faţa locuinţei personale a rectorilor, studenţii au delegitimat funcţia rectorală. Deşi profesorii reuniţi în cadrul Marelui Colegiu universitar clamau solidaritatea „cu rectorul nostru", totuşi primii rectori din timpul manifestaţiilor interbelice şi-au înaintat demisia[51].

În memoria colectivă a studenţilor naţionalişti, ziua de 10 decembrie 1922 a fost instrumentată drept un eveniment fondator, fiind perceput ca momentul în care doleanţele studenţeşti au depăşit cadrul stâmpt academic (de genul căldură, burse sau cămin), chestionând în fapt o problemă a existenţei naţionale[52]. Cerinţa aplicării principiului *numerus clausus* i-a transformat pe studenţii care au manifestat în agenţi politici, iar din acel moment competenţele profesorilor universitari au fost inevitabil obstrucţionate. Prin transferul în afara spaţiului universitar a doleanţelor studenţeşti, Universitatea din Iaşi a cunoscut o noua fază a existenţei sale, una plină de incertitudine, cu jigniri şi agresiuni fizice îndreptate împotriva universitarilor, cu tergiversarea numirilor unor profesori şi de pauze îndelungate în desfăşurarea activităţilor curente. În acelaşi timp, dimensiunea socială a agitaţiilor studenţeşti, prin ieşirea în stradă, deci în spaţiul public, a atras, cum era şi normal, atenţia politicii. După 1922, în fiecare an, luna decembrie însemna emoţii crescânde în rândul universitarilor şi reaprinderea entuziasmului antisemit în rândul studenţilor. De partea cealaltă, Ministerul Instrucţiunii se izola în proceduri cerute de convenţia autorităţii faţă de sistemul universitar, fără să asume o soluţie a problemei. Uneori titularul portofoliului de la Instrucţie a ostilizat ambele tabere. Universitatea se închidea, studenţii vandalizau căminele evreşti, unii profesori erau insultaţi, locuitorii din Iaşi retrăiau scene de violenţe şi de descinderi ale armatei sau jandarmeriei.

„O zi sfântă" pentru studenţii „creştini", care era privită drept „o sărbătoare a leneşilor" de către universitarii ieşeni, a transformat timp de şase ani, între 1922-1928, spaţiul universitar ieşean într-un teatru de război. Universitatea îşi închidea porţile, încercându-se escaladarea violenţelor şi salvarea prestigiului instituţiei. Precaut, începând cu anul universitar 1927-1928, noul rector P. Bogdan închidea încă de la începutul lunii decembrie Universitatea şi îi obliga pe studenţi să plece acasă pentru vacanţa oferită de sărbătorile de iarnă. Treptat, manifestările şi cererile antisemite ale studenţilor au scăzut în intensitate, sărbătorirea zilei de

[51] T. Bratu în decembrie 1922, I. Simionescu în septembrie 1923, în timp ce Al. Slătineanu a părăsit fotoliul rectoral în noiembrie 1926.

[52] Pentru o imagine asupra evenimentelor de la 10 decembrie 1922, din întreg spaţiul universitar românesc, vezi Carol Iancu, *Evreii din România. De la emancipare la marginalizare 1918-1939*, traducere de Ţicu Goldstein, Bucureşti, Editura Hasefer, 2000, p. 177-187; Irina Livezeanu, *Cultură şi naţionalism în România Mare 1918-1930*, traducere din engleză de Vlad Russo, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 302-321. Cazul Universităţii din Iaşi a fost analizat în detaliu de către G. Asandului, *Mişcările studenţeşti de la Universitatea ieşeană, în perioada interbelică*, în „AIIX", XLIII-XLIV, 2006-2007, p. 253-271.

10 decembrie fiindu-le îngăduită acestora, în afara teritoriului Univeritătii, cel mai adesea la Mitropolie. După ani de închideri succesive ale Universităţii din cauza violenţelor studenţeşti, profesorii au abandonat lupta pentru păstrarea unui sistem academic independent de mizele politice, întrezărind un compromis prin care au reuşit să asigure funcţionarea Universităţii.

Concluzii

„România visurilor împlinite", cum frumos se exprima profesorul Facultăţii de Drept din capitală, Al. Oteteleşanu, a fost marea temă a clasei politice româneşti în primii ani interbelici. Universitatea din Iaşi şi profesorii ei nu au putut evita dezbaterile din societatea românească a primilor ani interbelici, în legătură cu poziţia statului în procesul unificării, a rolului elitei culturale în conturarea unei identităţi naţionale. Cu atât mai mult cu cât marea majoritate a universitarilor au crezut în rolul de apostolat pe care aşezământul universitar ieşean îl va juca în procesul de integrare a studenţilor veniţi din Basarabia. Participanţi la război, din postura de combatanţi, medici sau susţinători ai cauzei româneşti în străinătate, profesorii ieşeni au asumat la finalul războiului un rol aparte al condiţiei universitare. Aceaştia au ieşit din război cu o imagine diferită asupra ceea ce trebuie să reprezinte profesorul român şi rolul Universităţii ca educatoare a naţiunii.

Profesorii ieşeni au ieşit din război cu o imagine diferită asupra a ceea ce trebuia să însemne profesorul român sau tiparul de naţiune în care să se integreze cei din regiunile unite cu ţara. Determinant, în anii de după marele război, devenise opţiunea din timpul conflagraţiei, erai antantist sau „trădător". Atitudinea şi luările de poziţie din perioada războiului, în care universitarii s-au împărţit în eroi (mobilizaţi sau „poziţie sedentară") şi cei asupra cărora plana culpa morală, s-au transformat în prima mare temă cu care au început profesorii ieşeni să ocupe spaţiul dezbeterii publice în Universitatea din Iaşi. Susţinerea alianţei cu puterile Antantei a transformat pe unii universitari în purtătorii stindardului răzbunării împotriva „germanofililor". Dorinţa de „curăţire" a spaţiului universitar de elementele care „au trădat", cei care au militat pentru alianţa cu Germania, le-a fost satisfăcută de suspendările profesorilor C. Stere şi V. Arion din cadrul Facultăţii de Drept. Stere va deveni un caz singular al Universităţii din Iaşi, profesorul de drept constituţional rămânând suspendat până la ieşirea sa la pensie. În jurul revenirii sale la catedră s-au dat mari dispute care au presupus polarizarea corpului profesoral. În cazul Facultăţii de Litere şi Filozofie, elanul revendicativ a fost temperat de eşecul excluderii lui I. Bărbulescu. Mizele depăşiseră simpla convenţie a pedepsirii profesorilor care au „trădat", în joc fiind conturarea unor antecedente de la care să fie negociată o nouă ierarhie în cadrul facultăţii şi a Universităţii. Ethosul universitar a debutat sub auspiciile acestor dezacorduri între opţiunea antantistă, învingătoare, şi cea pentru puterile centrale, una falimentară, fiecare dintre acestea susţinute cu tărie şi semnificate în cheie identitară.

La finalizarea acestei dispute, spaţiul universitar ieşean avea să fie cuprins de o nouă dezbatere decisivă, cea în jurul studenţilor veniţi din Basarabia, o parte a acestora evrei. La fel ca şi în problema culpei morale a profesorilor de la finalul războiului, când „se discuta mai mult pentru a avea dreptate decât pentru a găsi adevărul"[53], şi dialogul în jurul prezenţei studenţilor evrei în Universitatea din Iaşi va fi unul determinat şi va rezuma o problemă a

[53] N. Şerban, *Aspecte din războiul actual*, Iaşi, 1918, p. 3.

identităţii naţionale. În prelungirea luptelor pentru asigurarea „curăţirii" spaţiului universitar, această nouă chestiune va constitui epilogul scenariului ieşirii curate a Universităţii din război. În oraşul rezistenţei, „corpul naţiunii" era considerat în pericol în momentul afluxului de studenţi din Basarabia. Corpul străin atenta la sănătatea culturală a populaţiei. Nu întâmplător, întregul „război" s-a dat în jurul cadavrelor, corpurile românilor fiind ferite de studenţii evrei care astfel ar „profana" identitatea neamului. Universitarii ieşeni reuniţi în cadrul Senatului universitar, apoi în cadrul Marelui Colegiu, au crezut că punând comunitatea evreiească să doneze cadavre pentru disecţie vor rezolva problema. Însă, aşa cum lucrurile o vor arăta, o problemă de viaţă universitară nu se putea rezolva prin apelul la identitatea etnică. Această renunţare, prin acceptarea luării în discuţie a originii obiectelor de studiu, a cadavrelor pentru disecţie în definitiv, a constiuit o nouă probă a modului în care s-a imaginat în sistemul academic ieşean „igienizarea vieţii universitare".

Violenţele orchestrate de către studenţii naţionalişti au continuat în fiecare an, evenimente care au condus la închiderea succesivă a Universităţii din Iaşi. În acest context, poziţia Facultăţii de Drept a devenit una problematică. I se ataşa imaginea de focar al idologiei antisemite şi i se cerea, în acelaşi timp, să ia măsuri dure împotriva studenţilor care au provocat dezordini în Universitate. Într-o primă fază a violenţelor studenţeşti, profesorii faculăţii au ignorat deciziile Senatului universitar în privinţa autorilor manifestaţiilor. Treptat, şi, mai cu seamă după anul 1924, receptarea juriştilor ieşeni nu a mai putut fi detaşată de contextul în care ideologia lui A.C. Cuza a proliferat în rândurile studenţilor.

FAIRYTALES - MIRRORING OF LIFE IN FABULOUS WAYS

Ioana Cecilia BOTAR
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The article focuses on the analysis of the development of fairy tales throughout the children's literature arguing that these are an important source of authenticity and particular elements for every culture. The fairy tales are very important for children's development and they reflect good and bad characters who can follow the children throughout life's evolution.
Keywords: fairytale, young reader, authenticity, theory of reception, expectations' horizon

Preliminariile basmului

Ne confruntăm cu un adevărat blocaj cultural, o tendinţă acerbă spre tehnologie şi spre modernism; aceşti doi factori au atras după sine umbrirea literaturii încă de la o vârstă fragedă. Rolul nostru de profesori ne obligă să însuflăm copiilor dragostea de carte, să descopere cartea ca pe un mister şi să promovăm cultura formând oameni capabili să păstreze lucrurile de valoare ale unei culturi într-o armonie perfectă cu modernismul. În această situaţie, literatura pentru copii crează un lanţ al cunoaşterii dintre care cele două verigi de legătură dintre *copii* şi *adulţi*.

Sunt basmele un mod de a ne trăi copilăria într-un mod inedit prin prisma miraculosului? „Atunci când ni se povesteau basmele, nu ştiam cum să le ascultăm; iar acum când am putea să le apreciem, n'are cine să ni le mai povestească."[1] Pornind de la o definiţie simplă a acestei specii vom încerca să identificăm elementele-cheie care îi dau o anumită particularitate basmului, astfel Peter Hunt în cartea sa „Criticism, theory and children's literature" afirmă:

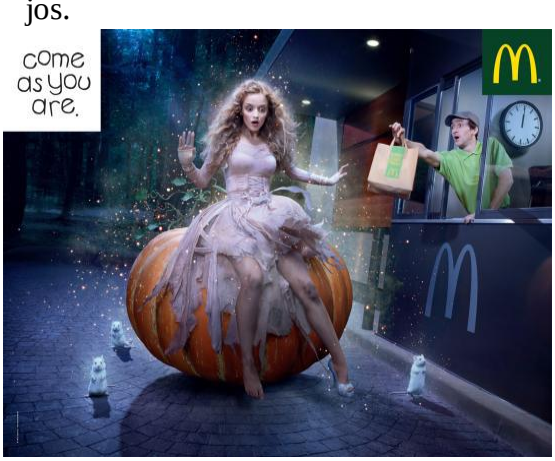
„În general sunt mai scurte, tind să favorizeze un comportament activ decât pasiv însoţit de dialog şi incident decât de descriere şi introspecţie; regula este făcută de protagoniştii copilului, sunt folosite convenţiile, firul narativ tinde să fie mai degrabă optimistic decât depresiv, limbajul este orientat spre copil, subiectele sunt variate şi cel mai probabil aleatorii şi s-ar putea vorbi la nesfârşit despre magie şi fantezie, simplitate şi aventură.."[2]

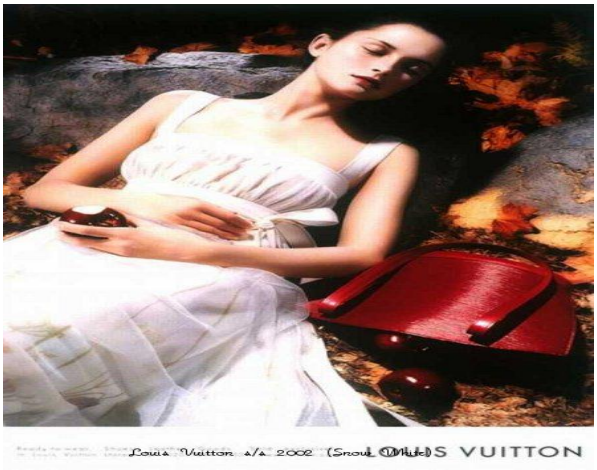
Scopul acestui articol este de a prezenta evoluţia basmelor de la basmele sau întâmplările din folclor la cele trasformate sub egida unui autor cunoscut, încercând să observăm „ce aparţine societăţilor arhaice, triburilor păgâne şi comunităţilor ca fiind adoptate

[1] Atanasie Păunescu, *Basmul în cultura integral. Conţinutul graiului*, Bucureşti, Tipografia profesional, 1914, p.12;

[2] "They are generally shorter, they tend to favour an active rather passive treatement, with dialogue and incident rather than description and introspection; child protagonists are the rule; conventions are much used; they tend to be optimistic rather than depressive; language is child-oriented; plots are of a distinctive order, probably is often discarder; and one could go on endlessly talking of magic and fantasy and simplicity and adventure." (t.n.)
Peter Hunt, *Criticism, theory and children's literature*, Cambridge, Blackwell Inc., 1991, p.63;

ca şi cuvinte transmise prin viu grai şi întărite în text”[3]. Poveşti ale autorilor pe care îi vom studia mai pe larg în următorul capitol au devenit cunoscute în alte culturi prin intermediul traducerii, aşadar traducerea joacă un rol esenţial în recunoaşterea unui basm la nivel internaţional, mai mult unele scene din basme sau personaje fac parte din reclame la unele dintre cele mai importante branduri din lume, astfel companii precum McDonalds (Figura 1) sau Louis Vuiton(Figura 2) au facut astfel de referinţe după cum vedem în fotografiile de mai jos.





Din punctul nostru de vedere, cărţiile pentru copii au suferit de-a lungul timpului numeroase modificări în funcţie de public şi perioada în care s-a publicată. Vom vedea în studiul de caz diferenţele lingvistice şi stilistice dintre primele traduceri ale basmelor străine în cultura românească şi tendinţa actuală de adaptare a basmelor pentru a le face mai interesante şi a stârni curiozitatea copiilor, dar şi a adulţilor care doresc să îşi amintească copilăria. Cărţile pentru copii, chiar dacă sunt cu elemente care ne duc cu gândul la copilărie, acestea pot fi citite şi de adulţi.

Receptarea basmelor şi puterea cititorului

Pentru a încadra mai bine obiectul cercetării noastre prin prisma participării efective la viaţa socială, observăm că receptarea este extrem de utilă, deoarece opera literară se înţelege, se percepe prin prisma cititorului din societatea şi din perioada istorică specifică lui. Astfel putem afirma că receptarea unui text depinde de mai mulţi factori, principalii fiind cei menţionaţi mai sus, iar secundarii sunt zona geografică şi după experienţa literară şi culturală a cititorului.

Punctul de pornire este conceptul prin care textul odată ce este publicat este la mâna lectorului. Odată ce textul este citit apar două procese lectoriale: comprehensiunea şi interpretarea. Comprehensiunea textului reprezintă „orchestrarea unor procese cognitive în mod semnificativ involuntare, care permit accesul la sensul unui text”, iar interpretarea „permite accesul la sensul/sensurile globale, majore ale textului literar, dar şi accesul la semnificaţia unor aspecte de detaliu.”[4]

[3] “ what belonged to archaic societies, what belonged to pagan tribes and communities, was passed down by word of mouth as a good only to be hardened into scrip”
Jack Zipes, *From enchanted forest to the modern world. The Brothers Grimm.* Palgrave Macmillan, New York, 2002, p. 212;

[4] Alina Pamfil, *Limba si literatura româna în scoala primara: perspective complementare*, Editura Paralela 45,

În viziunea Alinei Pamfil, receptarea textului se face astfel : în prima fază cititorul trebuie să înţeleagă textul, în cea de-a doua fază copilul-cititor asimilează informaţiile dezvoltându-şi profilul cultural, iar ultimul stadiu constă în apropierea estetică de text, creearea sentimentului de plăcere de a citi toată opera. Toţi aceşti paşi duc spre formarea literară educativă a copilului-cititor. Basmele sunt o modalitate de acumulare de cunoştiinţe, de formare a deprinderilor de citire, dar şi de însuşire a unor expresii care pot fi folosite la rândul lor de către copii. Receptarea unui text depinde de scopul lecturii, mai exact de a satisface anumite cerinţe externe, pentru obţinerea unor informaţii folositoare sau de a citi pentru plăcere, fără un scop prevăzut iniţial. Copii absorb informaţiile ca un burete, ei au energie să citească orice cu condiţia să le capteze atenţia şi să aibă un scop formativ. În viziunea acesteia, comprehensiunea este cea care determină şi influenţează interpretarea textului, cele două concepte sunt în raport de complementaritate pentru o receptare contextuală şi textuală clară şi potrivită. Prin comprehensiune, cititorul accede la sensul potrivit al textului, iar prin interpretare acesta percepe sensul global şi, mai apoi, detaliile care dau originalitate operei. De asemenea, aceasta consideră că cea mai interesantă perioadă din evoluţia cititorului este cea mijlocie în care copilul îşi depăşeşte condiţia de neajutorat care aşteaptă să îi citească cineva un basm sau o poveste şi începe să citească singur pentru a putea descoperi cât mai mult.

Câtă putere de a interpreta textul îi oferă teoria receptării cititorului? Teoria receptării ca şi proces creativ în timpul lecturii se reflectă prin conexiunea dintre text şi cititor ca şi consumator al literaturii. Prin procesul de receptare, cititorul interacţionează cu autorul prin intermediul textului, textul fiind principala sursă prin care îi sunt transmise sentimentele, informaţiile dinspre autor spre lector; receptarea textului depinde, în principal, de bagajul de cunoştiinţe pe care îl deţine cititorul şi de modul în care porneşte perceperea iniţială a acţiunii. Procesul de interpretare şi receptare contextuală ţine de receptor, Wolfgang Iser, unul dintre cei mai importanţi adepţi a teoriei receptării încearcă o decontextualizare a textului şi a cititorului luând în calcul procesul interacţiunii text-citior: „opera literară nu poate fi identificată complet cu textul sau cu receptarea [de către receptor], dar acesta trebuie de fapt să fie la mijlocul celor două aspect. Opera este mai mult decât textul, textul prinde viaţă doar când este scris şi, mai mult, scrierea este dependentă de dispoziţia individaulă a cititorului. Convergenţa textului şi a cititorului, care nu poate fi niciodată precisă, aduce la viaţă literatură, dar trebuie să rămână virtuală ca şi când nu s-ar identifica nici cu realitatea textului sau cu starea cititorului.”[5]

Aşadar, putem afirma că puterea cititorului asupra textului este determinată de experienţa literară influenţată la rândul ei de aspecte precum vârsta, starea fizică şi psihiă a

---

Pitesti, 2009, p. 137;

[5] „the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text [by the reader], but in fact must lie halfway between the two. The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader…The convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader.” (t.n.)
Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), pp. 274-275;

cititorului. Interpretarea literară se face în funcţie de experienţa literară pe care o are cititorul pentru a putea distinge conceptul de *adevăr* şi *fapt* în literatură. Strâns legat de teoria receptării este hermeneutica sau teoria interpretării. Iser afirmă că hermeneutica marchează „stagiul la care interpretarea devine auto- reflexivă, acest lucru este o continuă automonitorizare a operaţiilor şi chiar a tematicii din timpul interpretării."[6]

Interpretarea unui text din trecut se naşte de fapt dintr-un dialog continuu între trecut şi prezent, de multe ori, noi ca şi cititori avem tendinţa să comparăm societatea acelor vremi cu societatea noastră, mai exact, intrăm în pielea personajelor, dar totodată încercăm să le raportăm la prezentul nostru şi îl analizăm prin perspective prezentului nostru, a cunoştiinţelor noastre. În introducerea operei lui Jauss *Toward an Aesthetic of Reception,* critical literar Paul de Man defineşte hermeneutica ca şi proces care"se îndreaptă spre determinarea sensului, propune o funcţie de înţelegere a textului apriorică indiferent cât de complexă, întârziată sau nejustificată ar fi şi va ridica probleme legate de valoarea extralingvistică textuală."[7]

Receptarea unui text este influenţată de experienţa literară pe care o are cititorul, pornind de la copilul căruia părintele îi citeşte o carte şi a cărui cunoştinţă literară este redusă doar la urmărirea firului narativ, la copilul care citeşte singur şi care este în procesul de acumulare de informaţii, în acest stadiu copilul are deja anumite baze literare şi o anumită experienţă literară care îi dă posibilitatea unei receptări mai profunde; şi în ultima etapă se află adultul care se reîntoarce la copilărie prin recitirea basmelor, acesta având o viziune mult mai complexă asupra basmului în raport cu realitatea şi cu conţinutul textualităţii.

În teoria lecturii se regăseşte o relaţie de interdependenţă între producerea unui text de către autor şi receptarea acestuia de către cititor. Experienţa de viaţă a scriitorului se reflectă în basmul contemporan, acesta ne relevă chiar aspecte din viaţa lui, prin basm se oglindesc elemente ale prezentului naratorului şi chiar raporturile dintre personaje. Acest univers înfăţişat de basm este modelat prin prisma scriitorului care adaptează evenimentele la experienţa lui de viaţă şi la cea a colectivităţii, grupului căruia i se adresează. Pornim de la ideea că textul odată publicat nu mai aparţine autorului, ci cititorului care îi dă sensul dorit în funcţie de modul în care îl receptează, dar lectorul trebuie să respecte opera şi să încerce să o interpreteze în forma ei cât mai pură cu toate că „diferite generaţii vor avea o lectură diferită a aceleiaşi opere, ca dincolo de înţelesul strict lingvistic, operă va primi întotdeauna o semnificatie nouă, nebănuită, într-un context istoric nou."[8]

Textul prin receptarea hermeneutică a basmului îl transformă pe copil într-un cititor cu experienţă şi cu valenţe formative literare; de la cititrea unor simple cuvinte, propoziţii şi apoi

---

[6] „the stage at which interpretation becomes self-reflective, this results in a continual self-monitoring of its operations and eventually a thematizing of what goes on during the activity of interpretation itself." (t.n.)
Wolfgang Iser, *The Range of Interpretation*. (New York: Columbia University Press, 2000), pp. 41-42;

[7] "directed toward the determination of meaning; it postulates a transcendental function of understanding, no matter how complex, deferred, or tenuous it might be, and will, in however mediated a way, have to raise questions about the extralinguistic truth value of literary texts."(t.n.)
Paul de Man, "Introduction" from *Toward an Aesthetic of Reception*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), ix;

[8] Matei Calinescu, *A citi, a reciti, Catre o poetic*a *a (re)lecturii*, Editia a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, cu un eseu despre „Oralitate în textualitate" tradus din limba engleza de Anca Baicoianu si un capitol românesc despre Mateiu I. Caragiale, Editura Polirom, Iaşii, 2007, p.105;

paragrafe, acesta evoluează spre o apropiere estetică de text. Scriitorul Matei Călinescu a identificat două modalităţi de lectură receptivă, prima este lectura *telică* a cărui scop este unul informaţional, copilul doreşte să afle anumite informaţii şi a doua este lectura *paratelică* a cărui scop este neprevăzut, citeşte mai mult din plăcere pentru a putea intra în tainele operei.[9]

Lectorul joacă rolul decisiv în receptarea textului, prin „jocul de-a cititul" acesta îi dă noi valenţe textului şi de la o perioadă istorică la alta concepţia se schimbă în funcţie de societate, prin urmare şi modul în care receptăm un text poate să primească noi interpretări. Să nu uităm faptul că basmele au fost o modalitate prin care populaţia mediocră îşi găseau izolarea sau, mai bine zis, refugiul de la problemele cotidiene, în special sărăcia. În timpul lecturii, starea copilului poate varia de la a se considera eroul cărţii, identificându-se cu protagonistul basmului, la a fi gânditor în momentul în care regăseşte anumite elemente neaşteptate sau poate să devină interpretul care se străduieşte să intre în substratul textului şi pe măsură ce citeşte mai multe poveşti să găsească elemente asemănătoare, să poată să prevadă viitorul personajului din text.

Orice scriitor îşi doreşte ca lectorii cărţii lui să o recepteze aşa cum vrea să o transmită şi de cele mai multe ori scriitorul vrea să transmită o valenţă formativă importantă pentru el, dar şi pentru societatea în care trăim. Acest lucru se observă cu uşurinţă în basme unde fiecare personaj se identifică cu cel puţin o normă morală (bunătate, frumuseţe, răutate etc.). Apropierea de carte are rol plurivalent, pe de o parte copilul îşi dezvoltă vocabularul, imaginaţia, gândirea care îl ajută mai departe la interpretarea textualităţii şi pe de altă parte îţi dezvoltă personalitatea armonios.

"Odată ce textul este golit de orice conţinut obiectiv, este deschis la orice număr de citiri. Cititorul postmodern, critic şi creativ, îşi asumă o semnificaţie construind subiectiv înţelesuri. În ultima instanţă cititorii post-moderni „scriu textul". Fiecare cititor are putere absolută, deţinând dreptul la orice interpretare fără limitarea dovezilor şi semnelor obiective din text sau dorinţele autorului"[10] In receptarea textului, contextul joacă un rol primordial, acesta se defineşte ca un ansamblu de factori de natură culturală, psihologică, socială, economică şi politică, contextul influenţează crearea, transmiterea şi receptarea acestuia. Basmul, în special, are o dublă influenţă contextuală, deoarece este produsul unui anumit context socio-cultural, dar şi influenţa scriitorului, modul lui de gândire, tocmai de aceea de multe ori este important să cunoaştem contextul istoric pentru a putea avea o imagine de ansamblu asupra textului şi pentru o interpretare cât mai apropiată de adevăr. Textualizarea basmului este rezultatul unor factori interni şi externi a căror ţintă este beneficiarul real, lectorul. Textul prin actul lecturii, respective al receptării se află într-un joc de încifrare-

[9] Matei Calinescu, *A citi, a reciti, Catre o poetica a (re)lecturii*, Editia a II-a, traducere din limba engleza de Virgil Stanciu, cu un eseu despre „Oralitate în textualitate" tradus din limba engleza de Anca Baicoianu si un capitol românesc despre Mateiu I. Caragiale, Editura Polirom, Iaşi, 2007, p.106;

[10] „ Once the text is empty of any objective content, it is open to any number of readings. Their post-modern reader, critical and creative, takes on an unprecedented significance by subjectively constructing meaning. In the last instance post-modern readers "write the text". In the extreme each reader has absolute power, holding the right to any interpretation without restraint of evidence, objective cues from the text, or the wishes of the author. (t.n.)

Pauline Marie Rosenau, *Postmodernism and the Social Sciences, insights, inroads, and intrusions.* Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, p.39;

descifrare pornind de la intenţiile scriitorului şi ale lectorului care *se joacă de-a cititul*. Cititul şi receptarea sunt două activităţi care se realizează concomitent, ceea ce ne arată faptul ca starea psihologică a lectorului este important în acest process de receptare a textualităţii. Din punctul nostru de vedere, receptarea poate fi:

- Receptarea *superficială,* aceasta se realizează concomitent cu prima lectură a textului, lectorul canalizându-şi atenţia pe firul narativ pentru a prinde gustul lecturii, o denumim superficială pentru că cititoul citeşte pentru a identifica informaţiile generale care să îi poată oferi cadrul basmului cu elementele-cheie; acestui tip de citire, Jeremy Harmer îi dă denumirea de *skimming;*[11]
- Receptarea *subtextuală,* această se realizează la a doua lectură a aceluiaşi text în vederea obţinerii unor informaţii specifice şi a unei analize mai amănunţite, Jeremy Harmer o denumeşte *scanning;*[12]

Teoria receptării îi atribuie cititorului un nou rol distingând două tipuri de lectori: lectorul *implicat* sau *activ* şi lectorul *actual*. Lectorul implicat este cel care dă sens cărţii prin interpretarea lui, are capacitatea de a opera selecţii şi de a sintetiza informaţiile textuale. Iser afirmă că acest concept este fundamental pentru teoria receptării: "Acest termen [cititor implicat] include prestructura sensului dat de text şi determină actualizarea acestui potenţial în procesul de lectură. Aceasta se referă la natura activă a procesului."[13]

Cititorul implicat este cel care recreează textul, care îl citeşte într-un fel propriu, putem spune că acesta este un cititor original cu cunoştiinţe literare. Pe de altă parte, cititorul actual este cel care percepe substratul textual şi cu ajutorul căruia îşi realizează cadrul narativ colorat de elementele-cheie identificate pe parcursul lecturii. Am putea spune că cititorul implicat este cel care vede basmul în alb-negru, iar cel actual îl vede în culori viu colorate. Pornind de la această delimitare, Jauss a introdus un nou termen literar *orizontul de aşteptare* referindu-se la cumulul de aşteptări pe care un lector le are la începutul unei lecturi şi, rezultatul obţinut la finalul activităţii, este înţelegerea textului original. Orizontul de aşteptare este variabil în funcţie de cititor, unii pornesc cu un avânt influenţaţi de imagini şi de titlul care le-a stârnit interesul, alţii pornesc în această călătorie literară mai rezervaţi, dar termină plăcuţi impresionaţi. Nu putem delimita acest orizont de aşteptare într-un şablon, ci este determinat de gradul de implicare a lectorului în basm în funcţie de experienţele lui literare. Poziţia textului sursă este descris prin prisma orizontului de aşteptare , a receptării reale a operei, literatura devine astfel obiectul experienţei literare ulterioare, lecturp, analiză critică. Pentru o viziune mai profundă a operei este esenţial să avem cunoştinţe minime despre context socio-cultural şi despre autor. Din experienţa noastră putem spune că dobândim o altă viziune asupra operei şi totul prinde un contrul mult mai veridic dacă cunoaştem situaţia *acelor vremi*. Studiul nostru diacronic nu poate trece de perspectiva dată de elementul-cheie al orizontului de aşteptare, adică experienţa prealabilă dobândită de cititor şi de trecerea dintre

[11] "This term [implied reader] incorporates both the prestructuring of the potential meaning by the text, and the reader's actualization of this potential through the reading process. It refers to the active nature of this process." (t.n.)
Jeremy Harmer, *The practice of English Language Teaching*, Editura Longman IV, Harlow, 2007, p. 283;
[12] Idem;
[13] Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974, XII;

luma imaginară şi cea cotidiană; prin această experienţă prealabilă cititorul dobândeşte o viziune mult mai largă care îl ajută la perceperea basmului din perspectiva textului-sursă şi textului-ţintă.

Putem afirma că orizontul de aşteptare a consumatorului de lectură este întotdeauna mare, putem spune că tinde spre 100%, însă pe măsură ce descoperă cartea, orizontul fie se menţine la gradul iniţial, fie scade în funcţie de scăderea aşteptărilor. Estetica receptării dezbătută de Jauss face legătura dintre doi poli ai comunicării: *autor şi cititor* prin intermediul textului ca produs al autorului. Din punctul nostru de vedere textul iniţial conţine o prefigurare a cititorului ideal pentru scriitor, de aici putem concluziona că cititorii pentru care le este destinat au un orizont de orientare menţinut pe tot parcursul lecturii. Impactul cu cititorul real pe acest spaţiu de joc este unul extrem de important asupra viitorului cărţii respective sau textului; Jauss este de părere că este necesară o tratare diferenţiată a cititorilor în funcţie de vârstă şi clasă socială. Dimensiunea receptării operei depinde de cititorul căruia cartea îi menţine interesul până la sfârşitul cărţii şi dacă îi satisface dorinţele iniţiale sau nu: „aceasta însumează toate reacţiile, prejudecăţile, aspectul verbal şi legat de comportament din opera literară care poate include orizontul aşteptat şi confirmat de aşteptare sau poate dezamăgi aşteptările creând o distanţă între text şi cititori”.[14]

Un text evocă pentru cititor un ansamblu de aşteptări în funcţie de experienţa anterioară a acestuia, jocul imaginar „întreabă şi vei afla” îi dau posibilitatea de a se elibera de prejudecăţi, perspective, reducându-l la o altă percepţie literară prin perspectiva scriitorului, de multe ori orizontul de aşteptare anticipează situaţii deschizând drumul experienţelor viitoare. Opera poate să îi confrunte concepţia acestuia prin planul narativ expus de scriitor sau cititorul poate să le combată, aceasta este de fapt o libertate literară de a alege, de a judeca şi de a analiza. Opera literară, în cazul nostru basmul, este receptat şi judecat în raport cu experienţa vieţii cotidiene, copii îşi iau modele, le urmează sfatul, învaţă cum să se comporte, cum să relaţioneze.

Referitor la orizontul de aşteptare a basmului şi poziţia acestuia în literatura pentru copii, scriitorul Valentin Nicolau a scris o carte intitulată *Basmania. Răspântia gândurilor.* În care încearcă să reconstruiască povestea basmului într-un univers oniric cu personaje precum Aeiou, Aquarela, Hermina, Ciuta-Sfioasă, Zimbrul-Bărbos, iar cadrele poveşti se împletesc în Calea Imperială, Turnul Prăpastie, Sala Tronului, Lumea Oamenilor etc. Scopul personajelor este acela de a ajută basmul să reînvie, încearcă născociri: „În Marea Sală a Iluziilor, pe Tronul Închipuirii, împăratul Băsmuitorul Cel Cumplit fantasma basmelor destinate oamenilor. Când istoriile se coceau, albimuzele culegeau nectarul poveştii, pe care-l depuneau apoi în fagurii imaginaţiei din minţile oamenilor. Numai că de ceva timp cei de pe Pământ nu mai doreau poveşti...Iar lumea basmului există doar în măsura în care pământenii cred în ea. Şi, cum e bine ştiut „precum în Basme, aşa şi pe Pământ”, dacă lumea basmelor va dispărea,

[14] „means by it the sum total of reactions, prejudgments, verbal and other behavior that greet a work upon its appearance. A work may fulfill such a horizon by confirming the expectations vested in it or it may disappoint the expectations by creating a distance between itself and them.” (t.n.)
Robert Hans Jauss, Aesthetic Experience and Literarz Hermeneutics, tradusă din germană de Michael Shaw, Minneapolis, 1982, p. 11;

atunci şi lumea oamenilor se va sfârşi. Asta era problema împăratului: cum să-i facă pe oameni să-şi recapete credinţa în basme şi în eroii lor...să salveze Basmania."[15]

„Despre o adevărată pătrundere a literaturii S.F. în România se poate vorbi însă abia î a doua jumătate a secolului XIX, cînd genul începe să se delimiteze de restul literaturii prin activitatea lui Jules Verne, scriitorul cel mai repede asimilat n ţările române...De la Iaşi la Bucureşti, interesul pentru ceea ce se va numi mai târziu S.F. se mută în Transilvania, pe un teren pregătit de acţiune pedagogică şi vulgaritatoare a *iluminismului."*[16] Acesta reprezintă primul moment al istoriei dezvoltării literaturii ştiinţifico-fantastică de gradul I de tip preponderent extrapolativ care se situează la descendenţa literaturii realiste a secolului al-XX-lea, încorporând tradiţia arhetipală şi genealogia mitologică a proto-literaturii S.F. în viziunea lui Manolescu, povestirile ştiinţifico-fantastice, care au apărut în intervalul 1955-1974 este privită ca o literatură de aventuri pentru copii şi tineri, scopul acestei literaturii este unul educativ pe termen scurt şi prin scenarii *viitorologice* care să debordeze imaginaţia cititorului, să îi transmită comic şi înduioşare în acelaşi timp pentru a-l face citibil. Este un tip de proză narativă care imaginează situaţii şi evenimente ireale pronind de la premise ştiinţifice expolatând *câmpul posibilului.*

BIBLIOGRAFIE:

1. CALINESCU, Matei, *A citi, a reciti, Catre o poetica a (re)lecturii*, Editia a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, cu un eseu despre „Oralitate în textualitate" tradus din limba engleza de Anca Baicoianu si un capitol românesc despre Mateiu I. Caragiale, Editura Polirom, Iaşi, 2007, pp.85-105;
2. DE MAN, Paul, "Introduction" from *Toward an Aesthetic of Reception*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), ix;
3. HARMER, Jeremy, *The practice of English Language Teaching*, Editura Longman IV, Harlow, 2007, p. 283;
4. HUNT, Peter, *Criticism, theory and children's literature*, Cambridge, Blackwell Inc., 1991, p.63;
5. ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974), pp. 274-275;
6. ISER, Wolfgang, *The Range of Interpretation*. (New York: Columbia University Press, 2000), pp. 41-42;
7. JAUSS, Robert Hans, Aesthetic Experience and Literarz Hermeneutics, tradusă din germană de Michael Shaw, Minneapolis, 1982, pp. 11-22;
8. MANOLESCU, Florin, *Literatura S.F.*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, pp. 194-195.
9. NICOLAU, Valentin, Basmania. Răspântia gândurilor, Editura Nemira, Bucureşti, 2014,

[15] Valentin Nicolau, Basmania. Răspântia gândurilor, Editura Nemira, Bucureşti, 2014, p. 4.
[16] Florin Manolescu, *Literatura S.F.*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, pp. 194-195.

10. PAMFIL, Alina, *Limba si literatura româna în scoala primara: perspective complementare*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2009, pp. 130-137;
11. PĂUNESCU, Atanasie, *Basmul în cultura integral. Conţinutul graiului*, Bucureşti, Tipografia profesional, 1914;
12. ROSENAU, Pauline Marie, *Postmodernism and the Social Sciences, insights, inroads, and intrusions.* Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, p.30-45;
13. ZIPES, Jack, *From enchanted forest to the modern world. The Brothers Grimm.* Palgrave Macmillan, New York, 2002, p. 212;

THE POLICY OF THE HOLY SEE IN THE POST-TRIDENTINE AGE: THE REACTION OF THE ROMAN CHURCH TO THE "CONCURRENT" CHURCHES (THE SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY-THE 17TH CENTURY)

Diana-Maria DĂIAN
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The following research aims to outline the most important initiatives of the Holy See in what regards the European and extra-European policy, making mention of the emergence of a new type of spiritual, not territorial sovereignty, parallel and different from the statehood. Secondly, the study intends to analyse the way in which the maintenance of its own ministry, ministerium Petri, has been possible as well as the instruments used by the Holy See in order to protect the "Catholic cause" in a world where the authority has been submitted to a local disintegration to the detriment of the territorial consolidation of the modern states. Finally, the present analysis proposes to emphasize the renewal of the exigencies related to the reformation of the discipline and the ecclesiastical structures within the Roman Curia, the Holy See focusing again on the internal problems, undertaking initiatives of reformatio Ecclesiae and oscillating efforts of redistributing the roles to various institutional components.

Keywords: papal diplomacy, Trento, ministerium Petri, spiritual sovereignty, reformatio Ecclesiae

The framework of the following research has been represented by the idea that along with the "Great Schism" of the Occident (14th-15th centuries)[1], the unity of the Latin Christendom, of the medieval Christian Republic (*Respublica Christiana*)[2] was broken and the last attempt, conducted through the councils of the first half of the 15th century (Pisa, Konstanz, Ferrara-Florence) to bestow the unity of the Christendom on the base of the representative assemble meant to substitute the two poles of the medieval universalism, the Pope and the Emperor, failed.[3] After the Occidental Schism and the failure of the ecumenical council Ferrara-Florence (1439), everything changed beginning with the second half of the 15th century. However, the fundamental demand of exerting the papal ministry within a world in which the principalities and the monarchies, we mean the modern states, were beginning to

[1] http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I17156.php, on 13.05.2015, at 1:40 p.m.; http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/s/s057.htm, on 13.05.2015, at 1:46 p.m.; http://www.filosofiaedintorni.eu/avignonescisma.htm, on 13.05.2015, at 1:50 p.m.

[2] Liviu Pilat, „*Redemptor noster*. Moldova și *Respublica Christiana* la 1476-1477", in *Analele Putnei*, vol. II, no. 1-2, 2006, p. 137; http://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica_(Enciclopedia-Italiana)/, on 13.05.2015, at 1:54 p.m.

[3] http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_ant/p/p016.htm, on 13.05.2015, at 5:05 p.m.

consolidate, remained a reality.[4] After the Schism, after the conciliatory experiences and those of the Christian Republic, the papacy identified the existence of a new, more and more aggressive danger: the disintegration of the ecclesiastical institutions within the new powers emerged in various parts of Europe and the apparition of the national and territorial Churches submitted to the sovereigns/the temporal authority.[5] As a direct consequence, it is to mention the fact that a new relation between the centre and the periphery developed owing mainly to Rome's attempt of preserving a universal function.

During the first phase, that is the second half of the 15th century and the first half of the 16th century, the pontifical policy resumed to the effort of building its own state, of bringing the dispersed "terre della Chiesa" under the arch of a Renaissance Principality, a state that could become the base for a new universal and independent authority, confronted to the newly-emerged powers.[6] Taking as starting point the main features of the papal policy during the period mentioned above, the Italian historian Paolo Prodi argues that the pontiff provided the prototype for the modern absolutist monarchies through its example of unifying the temporal authority and the spiritual one, but also through transforming the policy from an act of power into a well-defined authority meant to form and discipline the individual during their lifetime.[7] From the end of the Middle Ages, the Popes knew how to lead their policy according to the evolution of the international relations and so, they made use of two fundamental principles regarding their relation with the European powers: 1. Realising alliances with those that could protect the "Catholic cause"; 2. Defending the independence of the Holy See.[8] Thus, the major preoccupation of the Catholic Reform and of the Counter-reformation was not only the fight against the abuses and the internal "corruption", but also the attempt to ensure the Church a new universal authority that would not be politically focused on the competition with the states.[9] The starting point for this direction was represented by the well-known *Libellus ad Leonem X*, belonging to the Camaldolese monks Paolo Giustiniani and Vincenzo Quirini (1512): *totum humanum genus, omnes scilicet gentes, nationes, quae sub coelo sunt tuae subditas esse potestati*[10], but not in accordance with the temporal authorities (*veram autem ecclesiam Dei, non terrenae habitationis civitates, aut manufacta aedificia, sed hominum Congregationem esse te latere non debet*). The triple crown did not signify any more the power imagined by the Pope in the Middle Ages since it corresponded to a new reality as a way of expressing a spiritual power that broadened the recently discovered territories: Italy, Europe, the entire world. Talking of the diplomacy of the Holy See in Europe, the Council of Trento constituted a crucial moment in elaborating a new type of spiritual and not territorial sovereignty, parallel and different from the statehood.[11] The emergence of the new type of sovereignty implied two directions: 1. A stronger reduction

[4] Paolo Prodi, *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2010, pp. 58-59.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem*, p. 60.
[8] Paolo Brezzi, *Storia del cattolicesimo,* vol. III, Edizioni Pem S.p.a, Roma, 1965, pp. 86-87.
[9] Prodi, *Il paradigma tridentino,* p. 62.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem*, p. 63.

of the Church and the hierarchy, of the clerical *corpus* in favour of outlining clearly, of affirming the figure of the simple Christian, evolutions that would lead to the process of confessionalization; 2. The definition of a framework consisting of ethic norms, parallel and distinct from those of the nascent state right.[12] The subsidies provided by the papacy in the Habsburg "affair", the interventions against the Elizabethan England or the actions against the native Protestants from Germany during the first half of the 17th century did not avert from permanent political conflicts. The military encounter with the Islam was not a total victory in spite of the short triumph of the Catholic cooperation at Lepanto (1571) and despite the fact that Spain moved its interest from the Mediterranean See to Holland and the Atlantic.[13] The defence of Malta (1565), although heroic, did not compensate for the loss of Cyprus (at least according to the Venetian opinion). The second direction of the pontifical policy during the post-Tridentine decades, we mean the unification, was partially more successful than the confrontations with the Islam and with the Protestantism; the extreme efforts to get together the non-Protestant Christians and to bring them under the Roman obedience, involving contacts with the Russian and the Ethiopian Churches failed.[14] At a certain point, a relative success was scored in what regards the Maronites through the establishment of the Maronite College at Rome (1584), during the pontificate of Gregory XIII. The foundation of the Unite Church within the Eastern Christians from Poland was the greatest achievement for regaining Poland and for bringing it back under the Roman jurisdiction, a papal triumph and at a certain level a Jesuit one.

The second phase in the papal policy (the 17th century) was marked by the challenge launched against the Rome's universalism through the emergence of new models of territorial Churches, being defined by the common feature of identifying themselves with the political authority of the nascent modern states.[15] Beginning with the 17th century one can notice the fact that a period of 200 years in the history of the Roman Church opened, period in which the Catholicism appeared to be stronger in its organizing structure, purified by its ecclesiastical and laic members and demonstrating that it was perfectly conscious of the predominantly religious final aims.[16] At the same time, the Roman Church seemed to be officially recognised and protected in various European states while huge territories from other continents opened to its apostolate; it appeared that nothing could avert from reaching the peak of the spirituality and from facilitating the Christians to have a pious way of life.[17] In fact, the 16th-17th century Christianity was less heroic and enthusiastic. The Habsburg and the papal fluctuations, demonstrated by the question of the French succession at the end of the 16th century were an obstacle in creating a Catholic stable alliance between the Pope and the governors, an alliance intended to fight against the Protestant block. The defeat of the Habsburgs in the Thirty Years' War (1618-1648) had a negative influence on the Hungarian defensive capacity against the Turks. Despite the fact that he did not manage to reach the ambitious aim of

[12] *Ibidem.*
[13] Anthony D. Wright, *The Counter-reformation. Catholic Europe and Non-Christian World*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2005, p. 25.
[14] *Ibidem*, p. 26.
[15] *Ibidem.*
[16] Brezzi, *Storia del cattolicesimo*, p. 85.
[17] *Ibidem.*

calling pope Urban VIII in an anti-Protestant league, the travel of the cardinal Peter Pàzmàny to Rome ended with the release to the Catholic league of 130.000 Imperial talers in the summer of the year 1632, while up to the end of the year 1634, war subsidies equivalent to 477.000 scuds were allocated.[18] This relative success represented the main reason for the Habsburg decision of taking into consideration the possibility of sending the Hungarian primate to Rome, initially as permanent ambassador and afterwards as protective cardinal of Hungary and of the Austrian hereditary territories. In spite of this policy, after 1632, being regarded as a notable figure of the resistance against the pontificate of Urban VIII, his possible return to Rome was denied since pope Barberini gave a major importance to the defence of the new type of spiritual sovereignty.[19] For the rest of his life, the cardinal Pàzmàny lead a policy contrary to the official course of the Roman Curia: returning from Rome, he encouraged Ferdinand II (1619-1637) to intervene against pope Urban VIII, whereas in the year 1635 he sustained the negotiation of a separate peace with the Protestant elector against the Viennese nuncio Malatesta Baglioni (1634-1639).

Another major goal of the Holy See at the beginning of the 17th century consisted in its intervention related to the process of converting the non-Christian populations through the extra-European missions. The lack of resources for this responsibility favoured the complications brought by the French support for the Papal missions, organized by the Congregation *de Propaganda Fide*. One must not neglect the fact that the decline of the Portuguese empire in the East lead to the Anglo-Danish danger in the territories mentioned above that would later score an important triumph against the Catholicism.[20] The confrontation between the papal missions of the *Propaganda* and the missions of the Spanish crown, the Spanish patronage or the Portuguese *padroado*, were part of the rivalries existent between the European powers in what regards their expansion in the New World, creating in fact a French semi-patronage that would substitute the Portuguese one.[21] While such political considerations played an essential role for the future of the Catholic missions, concomitantly with the Danish furtherance of Japanese suspicions over the Jesuit presence in their islands, the Roman Church transmitted to the missions of the New World the internal dissensions experimented in Europe after the Council of Trent.[22]

How was then possible the maintenance of its own *magisterium* in a world where the authority was submitted to a local fracture/dislocation with the intention of consolidating territorially the newly emerged modern states? The pontifical diplomacy made serious efforts of ability and prudence by counteracting openly the exaggerated demands, by expressing its reaction towards the injustices or simply by proving its compassion and tolerance, but fighting to achieve the same goal of defending the Catholic cause in Europe and in the extra-European

[18] Pèter Tusor, "Un «residente d'Ungheria» a Roma nel Seicento (C. H. Motmann uditore di Rota, agente del cardinale Pàzmàny", in *Rivista di Italianistica*, nr. 13, 2003, Istituto Italiano di Cultura, Budapesta, p. 9.
[19] *Ibidem.*
[20] Brezzi, *Storia del cattolicesimo*, p. 85.
[21] Giovanni Pizzorusso, "Propaganda Fide e le Missioni Cattoliche sulla Frontiera Politica, Etnica e Religiosa delle Antille nel XVII Secolo", in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, Vol. 109, Nr. 109, 1997, p. 582.
[22] Wright, *The Counter-reformation*, p. 26.

territories.[23] So as to be able to benefit from a total independence/liberty of action, the Pope needed a temporal jurisdiction, meaning that he needed a state and a universal immunity within the sphere of the European policy.[24] The pontiffs chose the pastoral activity and the apostolic ministry according to the directives of the Tridentine Council. They imagined the means necessary for leading successfully the labour of Christianizing the world; after the repressive organisms such as the Sacred Office (1542), the Roman Church founded the German College (1555), intended to ensure the education of a new clergy for the regions devastated by the heresies; in addition to this, Rome instituted the Congregation *de Propaganda Fide* (1622) with the intention of diffusing the faith.[25] This moment represented however the opening way of the new territorial Churches regarding the newly emerged modern states. In the Catholic territories and also in the Protestant ones, the change was scored: it was about giving answers, finding diverse more revolutionary or more reformist solutions with the aim of dealing with a unique major problem-the modernity-in a process that saw in the private sphere the affirmation of a new relation between the conscience and the sacred. Losing his traditional insertion in the universe, the modern individual/human being focused his struggle on the question of the individual salvation, that was also the theological problem of the divine grace and that became central during the centuries of the modern world in the Catholic, but also in the Protestant territories. On the other hand, within the public sphere of the collective behaviours, two major tendencies became evident: in the Protestant territories, the political authority received the task of ensuring the ecclesiastical discipline (*ius circa sacra*) whereas in other places separate Churches appeared that preserved the Catholic doctrinal substance and that recognised the sovereign as the head of the Commonwealth.

In this point of the argument, we are interested in seeing the reaction of the Roman Church to the concurrence of the new Churches and to the "invasion" of the newly emerged modern states within the triple evolution confessionalization-modernization-social discipline ("Sozialdisziplinierung").[26] In what regards the processes stimulated by the clear distinction Church-state, we do not intend to bring into discussion the solely political aspect, of the alliance between various powers (the example of the confessional states), but we can admit that the modern State assumed the functions regarding the social discipline that were once the Churches' prerogatives. The State involved in the questions relative to the births, the control of the population, the education, the family institution, aspects that were not part of the policy since the modern times. The register of those baptized or "the counting of the souls" ("conta delle anime") were not only administrative operations, but also it determined a new way of participation to the Church life, stimulating the transition from the medieval Christian to the modern "Fedele". However, the Church did not limit itself to organizing the Christians in "Fedeli"; in addition to this, it created a *corpus* of doctrines, the moral theology as

[23] Eberhard Gothein, *L'eta della Controriforma*, La Nuova Italia Editrice, Venezia, 1928, pp. 107-108; Brezzi, *Storia del cattolicesimo*, p. 89.

[24] Brezzi, *Storia del cattolicesimo*, pp. 91-97.

[25] Louis Chatellier, *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Garzanti Editore, Milano, 1994, p. 35.

[26] Angelo Turchini, "Riforma cattolica-Controriforma e la Chiesa in Italia", in *Dizionario Storico Tematico "La Chiesa in Italia"*, vol. I. "Dalle Origini all'Unità Nazionale", http://www.storiadellachiesa.it/glossary/riforma-cattolica-controriforma-e-la-chiesa-in-italia/, on 22.05.2015, at 9:25 p.m.

autonomous mark of the theological way of thinking and an assemble of ethical norms that were on the verge of ruling the quotidian individual life. We are talking about initiatives of elaborating a "practical theology" that could have been substituted to the right that normed the life of the individuals. If we are referring to the common space of the confessional Churches, the Roman Church clearly distinguished itself from the other Churches because Rome manifested a constant struggle for preserving the authority and the autonomy of its *magisterium* on the following levels: doctrinal (by affirming the moral theology as an autonomous discipline), normative and the control and the interaction with the quotidian life of the Christians. From a theological point of view, the Tridentine and the post-Tridentine discourse emphasized the *salus animarum* principle, correctly considered the central point of the Catholic Reformation. According to the Italian historian's Paolo Prodi opinion, *salus animarum* constituted in the Tridentine and post-Tridentine period a goad for the formation of the spiritual jurisdiction of the Catholic Church reported to the development of the national states, a process that distinguished it from the other confessional Churches.

In the second half of the 17th century, taken aside from the European scene, almost unable to face the French aggression and the Ottoman attacks, the so-called "crisis of the European conscience", within the Roman Curia reappeared the exigence of reforming the discipline and the ecclesiastical structures.[27] During the second half of the 17th century, Rome saw itself concentrated on the internal problems, leading initiatives of reforming the curial structures and oscillating measures of redistributing the roles between various institutional components of the Church: the slow relaunch of the bishop and of the centrality of his pastoral function, inaugurated by Innocence XI Odescalchi. The partially successful initiatives regarding the moralization of the Roman Curia that marked the so-called Odescalchi's "svolta innocenziana" conflicted with the nepotism and the renovation of the Sacred Office during Alexander's VIII Ottoboni pontificate, meant to "riportare in primo piano la centralità della Chiesa di Roma, intesa in senso integralistico come un organismo teologico-giuridico immutabile, saldamente impiantato su un corpo di dottrine e di diritti da difendere senza il benchè minimo cedimento"[28]. On the one hand, the reinterpretation of the ecclesiastical myths inspired by the Council of Trent, the appeal to the Reformation and the efforts for giving a central dimension to the bishops became obvious; on the other hand, we can notice the Roman centralization, the major role of the Inquisition and the rigid doctrinal positions. Thus, in the age of the Counter-reformation, the Roman Church proposed contradictory guidelines, imagined by an ecclesiastical institution that, within the particular relation with the states, of the lost international position, of the cultural transformations in Italy and in Europe, emphasized the universalist projection, the expansive force and the militant character so specific to the Counter-reformation.[29] The papacy of the age of the Counter-reformation took in the decades immediately following the closure of the sessions of the Tridentine Council a function of centralization within the Catholic world. Particularly in Italy, the papacy continued to have in the centuries of the modern era a strong influence upon the political

[27] Antonio Menini Ippolito, *Il governo dei papi nell'eta moderna. Carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, Viella, Roma, 2007, p. 21.
[28] Elena Bonora, *La Controriforma*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 112.
[29] http://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma/, on 22.05.2015, at 8:46 p.m.

formations situated in the Italic Peninsula, representing a sort of "grey zone" ("zona grigia") where the spiritual authority met the political one. Once the modern State appeared, an important change in the function exercised by the pontiff within the Church was scored. Defining the papal figure, Giovan Battista de Luca, in *Relatio romanae curiae forensic*, was pointing the following: *de papa, circa eius potestatem, ac personas, quas gerit.*

The popes of the modern era had a predominantly formation of administrators and not necessary of spiritual pastors: beginning with the second half of the 16th century and up to the 17th century, the pontiffs had similar careers, distinguishing themselves through their participation to the activities of the Congregation of the Sacred Office and privileging the activity of the Roman Curia compared to the pastoral one.[30] If we were to analyse the activity of the popes coming from the second half of the 16th century, we would emphasize the fact that only Gregory XIV and Innocence IX had significant experiences regarding the bishopric, an aspect that was not more applicable to the seventeenth-century pontiffs: Alessandro de Medici-Leon XI (1605); Camillo Borghese-Paul V (1605-1621); Alessandro Ludovisi-Gregory XV (1621-1623); Maffeo Barberini-Urban VIII (1623-1644); Giovanni Battista Pamphili-Innocence X (1644-1655); Fabio Chigi-Alexander VII (1655-1667); Giulio Rospigliosi-Clement IX (1667-1669); Emilio Altieri-Clement X (1670-1676); Benedetto Odescalchi-Innocence XI (1676-1689); Pietro Ottoboni-Alexander VIII (1689-1691); Antonio Pignatelli-Innocence XII (1692-1700). We are talking about a papacy that ruled over the Italian Church, that consolidated its authority through its temporal state and that lead to a constellation of officials with political, administrative, ecclesiastical, disciplinarian and religious responsibilities: these were the principal guidelines of the evolution of the Roman Curia that scored a specialization, with pontiffs that became the expression of the Curial bureaucratization, more administrators and political figures than spiritual pastors. The Roman Court was then characterized by the fight for the power, a court that was governed by an elective monarchy, exposed to the conditions of the political and familial factions, to the tensions between the Great European Powers, to the precarious alliances. Systems of clientele and patronage dissolved themselves and were then integrated in a sort of a "spoils-system"[31] that accompanied the transition from a pontiff to another, while new curial orientations in the external policy could be detected every time a new pope was elected and a new entourage was constituted when the major character was the cardinal-nephew.[32]

At the same time, one could notice the apparition of a new institutional framework based on the new image of the cardinal: curial experience, juridical instruction, political abilities seemed to become the most important criteria of selecting the cardinals who, from their position of rulers of the Renaissance Church began to look alike officials of the papal bureaucracy or members of a courtly aristocracy that depended on the pontiff.[33] *Homini novi*, sometimes of inferior condition that had a past defined by the fidelity for the Pope. Promoting as a cardinal the members of the Roman curial bureaucracy allowed the pontiffs to surround themselves by trustful people, but also to re-have the office, their dignity (to which they were

[30] Ippolito, *Il governo dei papi*, pp. 39-41.
[31] http://www.britannica.com/EBchecked/topic/560744/spoils-system, on 22.05.2015, at 5:29 p.m.
[32] Bonora, *La Controriforma*, pp. 39-41.
[33] *Ibidem*, p. 42.

obliged to renounce at the moment of their election as cardinals) with the aim of introducing it in the venal system.

Another aspect of the process of centralization and reorganization of the pontifical monarchy was represented by the Italianization of the Sacred College and of the curial officials, phenomenon that reflected the conflict between the Hoy See and the leading circles of the Italian Peninsula; for those factions the careers developed in the shadow of the Church and the courtly life specific to the nobiliary model represented a satisfactory solution regarding the decisions imposed by the processes of aristocratization of the urban patriciate, of demographic rise, of the search for roman clienteles in order to ensure privileges for the entire clan.[34] To exemplify, the papal bull *Sancta Synodus Tridentina* signified the peak of the Italianization of the Roman Curia, the proportion of the non-Italians in the following conclaves reaching a historical minimum.[35] Simultaneously the clericalization of the governing apparatus of the pontifical state gained in importance, its representatives being elected from the clergy. There were also other institutions that could be considered the expression of the Roman centralism; during the pontificate of Gregory XIII Boncompagni, the nunciatures[36] (diplomatic representations at the Italian and European courts) rose numerically. In Italy permanent apostolic nunciatures functioned at Venice, Napoli, Torino and Firenze; except from those active in Spain, there were also permanent nunciatures at Lucerne, Köln, Graz and Bruxelles.[37] The nuncio was not only a connecting element between Rome and the territorial leaders, between Rome and the local bishops, but he was also an institutional figure invested with a large authority, in a direct relation with the cardinal-nephew and the cardinals' congregations. As a matter of fact, his attributions could vary from the diplomatic sphere to pastoral problems, from conflicts between local ecclesiastical authorities to fighting against the heresy.

Beginning from the second half of the 16th century, we can talk about an ecclesiastical control on the laity, defined by institutional subjects and decisional centres whose guidelines intersected, confronted themselves within a vast process of acculturation of the faithful.[38] In this sphere of action, the Society of Jesus had a major role through the variety of its methods, through the diversification of the solutions as well as through the attention paid to different cultural and social levels. Apart from the extra-European missionary territories, one must take into account the European spaces where the Lutheran Reformation gained a huge popularity: France, Germany, Poland, Austria, Bohemia, Hungary and Moravia.

Being aware of the primary function of head of the Church became deeper, the multiples Protestant denominations demonstrating *ex contrario* the advantages of the Catholic unity: "la sede romana come la pietra sulla quale è fondato l'ovile del gregge di Cristo"[39]. To begin with, Rome found a solution by assuming the particularities of a "perfect society" or a sovereign organism, imitating the newly emerged modern states. At the same time, Rome

[34] Elena Papagna, *Sogni e bisogni di una famiglia aristocratica. I Caracciolo di Martina in età moderna*, Franco Angeli Storia, Milano, 2002, p. 132.
[35] Tusor, *Un residente d'Ungheria*, p. 17.
[36] Paolo Brezzi, *La Diplomazia Pontificia*, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano, pp. 10-13.
[37] Bonora, *La Controriforma*, p. 43.
[38] *Ibidem*, p. 83.
[39] Ippolito, *Il governo dei papi*, p. 98; Brezzi, *Storia del cattolicesimo*, p. 93.

struggled for creating a normative dimension that would not coincide with the state dimension, resorting to the control upon the laic consciences;[40] this normative dimension depended on the affirmation of a new "indirect" authority, based on an ecclesiastical suprastately and supranational body[41], on a new discipline within the clergy and the laity competing directly with the legislation and the state authority.[42] The new Tridentine penitence became in this context the connecting element between the faith profession and the discipline within the process of constitution of the visibility of the militant Church as universal *coetus*, separate from the multitude of political appurtenance that defined the modern world.[43] The new type of sovereignty manifested directly in moving the interest centre from the exclusively dogmatic sphere to the moral one, with the formation of an organic legislation and of a jurisdiction upon the consciences, of the casuistic as behaviour science.[44] As a direct consequence, in the 17th and 18th centuries the major problems for the papal interventions remained that of the grace, of the justification, of the moral fundaments.

To conclude, the political line of the papal Curia did not score major changes in the post-Tridentine age. At the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, Rome was on the point of projecting a representation distinct from the discredited one, the humiliated and the defeated image from the second decade of the 16th century: the centre of a power with an international role, the source of legitimation for the authority of the Catholic leaders, the centre of elaborating the religious certitudes and the behavioural norms that had to coordinate the society. The Roman court was also "the big theatre of the world" where ecclesiastical careers and familial fortunes were built, where possibilities of access "alle prelature alle mitre alle porpore e alle supreme tiare"[45] were opened. Guido Bentivoglio[46] was pointing in his *Memories* (1640-1644) the following: "ella non è patria solamente di se medesima o della sola Italia, ma forma, per così dire, un mondo spirituale che la fa generalmente divenire patria commune di tutte le battezzate nazioni"[47]. The militant and triumphant Catholicism[48] inspired the predication, the literature, the art, being the ideology of the ecclesiastical ideology and of its members: of the strong congregations of cardinals, of the nuncios who in their quality of ambassadors represented the Holy See at the European courts, of the recently founded religious orders (the Jesuits), of the missionaries who through the spiritual conquest and the assumption of the martyrdom testified the Catholic faith all over the world. The pontifical diplomacy tried to save the immunities by signing a series of concordats that cease, but that saved or better said, fought for saving the theoric principle of an inherent

[40] http://www.iuscanonicum.it/i-laici-storia-delle-istituzioni-diritto-canonico/, on 22.05.2015, at 4:07 p.m.

[41] Giuseppe Alberigo, "Forme storiche di governo nella Chiesa universale", in Paolo Prodi (ed.), *Forme storiche di governo nella Chiesa universale. Giornata di studio in occasione dell'ultima lezione del prof. Giuseppe Alberigo*, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna, Bologna, 2003, pp. 207-208.

[42] Ippolito, *Il governo dei papi*, p. 184; Prodi, *Il paradigma tridentino*, p. 64.

[43] Prodi, *Il paradigma tridentino*, p. 67.

[44] *Ibidem*, p. 68.

[45] Bonora, *La Controriforma*, p. 37.

[46] http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-bentivoglio_(Dizionario-di-Storia)/, on 22.05.2015, at 1:49 p.m.; see also Alberto Merola, "Bentivoglio, Guido", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8 (1966), http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-bentivoglio_(Dizionario-Biografico)/, on 22.05.2015, at 1:52 p.m.

[47] *Ibidem.*

[48] Guy Bedouelle, *La riforma del cattolicesimo (1480-1620)*, Jaca Book, Milano, 2003, p. 141.

right of the Roman Church *sui generis*.[49] The Holy See and the 16th-17th centuries-hierarchy repeated practically the same error committed by the pontiffs of the late middle Ages that wanted unconditionally the defence of the supremacy in Europe even through adapting to the new situation, the emergence of the modern national states. The Counter-reformation was a fight won only partially not because of the hierarchy, but particularly as a direct consequence of the strong resistance of the social classes (nobility, bourgeoisie and peasantry) related to a Church seen as an institution that struggled for its own welfare.[50]

Bibliography:

- Bedouelle, Guy, *La riforma del cattolicesimo (1480-1620)*, Milano, 2003
- Bonora, Elena, *La Controriforma*, Roma-Bari, 2001
- Brezzi, Paolo, *Storia del cattolicesimo*, vol. III, Roma, 1965
- Idem, *La Diplomazia Pontificia*, Istituto per gli studi di politica internazionale, Milano
- Chatellier, Louis, *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Milano, 1994
- Gothein, Eberhard, *L'eta della Controriforma*, Venezia, 1928
- Martina, Giacomo, *Storia della Chiesa. Da Lutero ai nostri Giorni*, vol. I: L'Età della Riforma, Brescia, 1993
- Menini Ippolito, Antonio, *Il governo dei papi nell'eta moderna. Carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, Roma, 2007
- Papagna, Elena, *Sogni e bisogni di una famiglia aristocratica. I Caracciolo di Martina in età moderna*, Milano, 2002
- Prodi, Paolo, *Il paradigma tridentino. Un'epoca della storia della Chiesa*, Brescia, 2010
- Wright, Anthony D., *The Counter-reformation. Catholic Europe and Non-Christian World*, Aldershot, 2005,
- Alberigo, Giuseppe, "Forme storiche di governo nella Chiesa universale", in Paolo Prodi (ed.), *Forme storiche di governo nella Chiesa universale. Giornata di studio in occasione dell'ultima lezione del prof. Giuseppe Alberigo*, Bologna, 2003
- Merola, Alberto, "Bentivoglio, Guido", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8 (1966), http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-bentivoglio_(Dizionario-Biografico)/, on 22.05.2015, at 1:52 p.m.
- Pilat, Liviu, „Redemptor noster. Moldova și Respublica Christiana la 1476-1477", in *Analele Putnei*, vol. II, no. 1-2, 2006
- Pizzorusso, Giovanni, "Propaganda Fide e le Missioni Cattoliche sulla Frontiera Politica, Etnica e Religiosa delle Antille nel XVII Secolo", in

[49] Giacomo Martina, *Storia della Chiesa. Da Lutero ai nostri Giorni*, vol. I: L'Età della Riforma, Morcelliana, Brescia, 1993, p. 43.
[50] *Ibidem*, p. 60.

Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée, Vol. 109, Nr. 109, 1997

- Turchini, Angelo, "Riforma cattolica-Controriforma e la Chiesa in Italia", in *Dizionario Storico Tematico "La Chiesa in Italia"*, vol. I. "Dalle Origini all'Unità Nazionale", http://www.storiadellachiesa.it/glossary/riforma-cattolica-controriforma-e-la-chiesa-in-italia/, on 22.05.2015, at 9:25 p.m.
- Tusor, Pèter, "Un «residente d'Ungheria» a Roma nel Seicento (C. H. Motmann uditore di Rota, agente del cardinale Pàzmàny", in *Rivista di Italianistica*, nr. 13, 2003, Istituto Italiano di Cultura, Budapesta
- http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I17156.php, on 13.05.2015, at 1:40 p.m.
- http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/s/s057.htm, on 13.05.2015, at 1:46 p.m.
- http://www.filosofiaedintorni.eu/avignonescisma.htm, on 13.05.2015, at 1:50 p.m.
- http://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica(Enciclopedia-Italiana)/, on 13.05.2015, at 1:54 p.m.
- http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_ant/p/p016.htm, on 13.05.2015, at 5:05 p.m.
- http://www.treccani.it/enciclopedia/controriforma/, on 22.05.2015, at 8:46 p.m.
- http://www.britannica.com/EBchecked/topic/560744/spoils-system, on 22.05.2015, at 5:29 p.m.
- http://www.iuscanonicum.it/i-laici-storia-delle-istituzioni-diritto-canonico/, on 22.05.2015, at 4:07 p.m.
- http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-bentivoglio_(Dizionario-di-Storia)/, on 22.05.2015, at 1:49 p.m.

SZILÁGYI DOMOKOS AND THE POETIC TRANSYLVANIANISM

Carmen HURUBĂ (DUDILĂ)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Abstract: Szilágyi Domokos is an authentic Transylvanian poet. In the lines below you can discover the essence of the traditionalism through the image of the poet's native village. This article attempts to describe the poet's life and work.

Keywords: poetry, village, traditional, lyrism, Transylvania.

Szilágyi Domokos este un poet reprezentativ al liricii maghiare contemporane din România. Poetul s-a născut la începutul lunii iulie a anului 1938, la Şomcuta Mare (judeţul Maramureş).

A urmat liceul la Satu Mare şi studiile superioare filologice la Cluj (limba şi literatura maghiară), finalizate în 1960. Se stabileşte la Bucureşti, unde este şi redactor la cotidianul *Elöre*. Colaborează de asemenea încă din studenţie la revista *Igaz Szö* (Tîrgu Mureş). Ultimii trei ani de viaţă îi petrece la Cluj, unde, grav bolnav, se sinucide, la 2 noiembrie1971.

Poetul aparţine generaţiei *Forrás (Izvorul),* colecţie iniţiată în 1961. Această generaţie are, cel puţin prin entuziasmul vârstei, o asemănare cu generaţia de poeţi români debutaţi în anii '60, în colecţia *Luceafărul*. Szilágyi Domokos este poetul prin excelenţă. În dreptul numelui său s-au folosit toate superlativele. Critica a reacţionat precipitat, surprinsă de forţa buimăcitoare a talentului său, cum nu se mai manifestase la nimeni de la dispariţia lui József Attila[1].

Szilágyi Domokos este un damnat în planul ontologicului, un poet care şi-a asumat existenţialul la modul agonal. A debutat editorial cu *Alom a repülöterén (Vis pe aeroport),* în 1962, în colecţia *Forrás*, volum însoţit de o prefaţă a eruditului poet Szemlér Ferenc. Au urmat alte volume, dintre care amintim selectiv: *Szerlmek tanca (Dansul iubirilor),* 1965; *Mese a vadászo királyfirál (Poveste despre un împărat vânător),* basm poetic, 1966; *Garabanicios (Spirit rătăcitor),* 1967; *Emeletek avagy a láz enciklopédiája (Etaje sau enciclopedia febrei),* 1967, *Búcsú trópusoktól (Adio tropilor),* 1969; *Sajtóeretekezlet (Conferinţă de presă),* 1972; *Öregek könyve (Cartea bătrânilor),* 1976. Postum îi apar: *Tengerporth lakodalom (Nuntă pe malul mării),* 1978 şi antologia *Kényszerleszálas (Aterizare forţată),* 1978, antologie ce conţine poezii inedite nepublicate antum, poezii scrise între anii 1956 - 1976.

Literatură pentru copii: *Csali csopp*, 1965, *Şcoala din pădure,* 1970.

O monografie: *Arany Janos, contemporanul nostru,* 1969.

În 1986 se editează albumul *Vieţile poetului (A költő életei*) dedicat personalităţii sale, iar în 1990, în îngrijirea lui Kántor Lajos, apare volumul *Daţi-mi viaţă (Élnem adjatok*) care conţine poezie, proză şi eseu din perioada 1956 – 1976.

[1] Kocsis Francisko - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania* – antologie, editura „Ardealul", 2006.

Lirica sa deschide o etapă în poezia maghiară, dar nu prin negarea celor precedente, ci prin asimilarea lor organică, într-atât încât recunoaştem ecoul unor motive inserate în creaţia proprie, pentru a li se da o altă încărcătură, pentru a fi investite cu semnificaţii ori simboluri retuşate de personalitatea celui ce le receptează şi le retrăieşte, le ia în posesie, le cunoaşte şi le face elemente ale jocului său, pentru că numai astfel ele mai pot semnifica valoare.

Pentru Szilágyi, creaţia lirică este formă de viaţă, cum însuşi afirmă, în care artefactele nu pot fi mascate prin tehnici de manufacturier, o formă care trebuie umplută cu conţinut dens prin consumare existenţială. Nu să profeseze, ci să trăiască, să existe poezia.

Poezia sa este de la început dominată de aspiraţia cunoaşterii lumii şi a contactului uman. Treptat poetul decoperă voluptatea şi remediul autodisecţiei. Activitatea lirică apare ca o expresie a unei duble crize de transmitere şi formulare: la început prin elanul extrovertirii, apoi prin indiscreţia introvertirii, poezia e act de penetraţie şi de deviere de sensuri. Poemele sunt construite prin explozia iniţială a unui sentiment sau idei, căreia i se urmăresc consecinţele, iar altele sunt texte cumularde sau bazate pe repetiţii. Apare calmul procedural şi supunerea la idee dar şi agitaţia barocă a cuvintelor care îşi depăşesc functia[2].

Contactul meu cu poezia lui Szilágyi s-a petrecut în 1975, mărturisește criticul Kocsis, *şi a fost mai tulburător decât la citirea oricărui alt poet. Impresia aceea nu s-a schimbat nici astăzi, după ce i-am citit de zeci de ori poemele. El este ultima mare placă turnantă a liricii de expresie maghiară; a sfărâmat toate tiparele unei poezii care era ameninţată de un mimetism morbid, steril, a reînnoit nu numai un limbaj uzitat până la stereotipie, dar şi viziunea asupra artei, propunând o altă atitudine faţă de lume şi schimbând vectorul creaţiei*[3].

Szilágyi Domokos se manifestă încă de la debutul său ca un poet autentic ce-şi asumă daimonul creaţiei într-un mod aparte ce ne face să-l receptăm într-o ecuaţie poetică situată sub zodia rigorii tragice a poesisului lui Joszef Attila. Ca şi ilustrul său predecesor, el se vrea un poet al umanităţii în suferinţă, al unei umanităţi ce-şi postulează limita. Poetul condamnă războiul, sechelele lui, ideologiile totalitare – fascismul, dar şi comunismul –, chiar dacă aceasta se face aluziv, simbolic, evident prin mijloacele tropilor. Latura civică, vaticinară, a poeziei lui Szilágyi Domokos e o constantă ce revine obsesiv ca o supratemă a întregii sale creaţii.

Incriminarea atrocităţilor omenirii, a războiului cu morţii invocaţi ca un remember al vieţii ne face să-l receptăm ca pe un poet apropiat imaginarului expresionist şi anume al acelei direcţii activiste ce milita împotriva războiului în numele unui pacifism umanitarist.

În *Cimitir militar (Katonatemetö)* se aud vaietele plânsetelor mamelor *cu lacrimi mari şi pluburii*, invocare funebrală a celor dispăruţi: *Amarul mamelor şi amarul / femeilor amarul / copiilor aici se adună peste ani / coboară ca norii ce udă / cu lacrimi mari şi plumburii / ierbile răsculate împotriva morţilor/ (...) Aici, zămâslitorul doliu îşi ia / putere de la cei ce prin gloanţe / şi printre gratiile chinurilor / printre atâtea şovăiri îngrozitoare / şi-au amintit*

[2] Marian Popa – *Dicţionar de literatură română contemporană*, pag.539.

[3] Kocsis Francisko - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania* – antologie, editura „Ardealul", 2006, pag. 26.

de viitorul pentru care / au luat în mână arma / (oh nu e chin mai greu decât să făureşti cu arma pace / şi nu-i mai dulce pace decât aceea plămădită-n sânge[4].

Pentru poet, omul este centrul universului, raţiunea supremă de a fi a acestuia. Într-un *Imn către pace*, din ciclul *Imn către ziua de mâine – Oratoriu fantastic*, este apoteozată lumina ce cosmicizează haosul aşezând ca *axis mundi* a noii lumi omulce dă sens lucrurilor. Poemul este construit în maniera textelor din teatrul antic, cu o deschidere spre o sociogonie, având un *Prolog*, apoi *Corul vorbit*, unde apare arhanghelul Gavril. Încrederea în om, în munca sa, e cântată într-o manieră ce-l apropie de extazul creatorului futurist în faţa dinamicii civilizaţiei noului Adam, mânuitor al maşinii: *Imaginează-ţi doar că acolo unde te afli / Ar spori conştiinţa / şi deşteapta voinţă de oţel / în toate acestea şi ai dobândit / acea superioară încredere care / e necesară în această trudă de iad / pentru ca fără dificultate şi cu precizie / să execuţi fiecare mişcare, / să fii creator în acest cel mai sălbatic / act al creaţiei – mai mult decât Dumnezeu, / pentru că eşti om*[5].

Szilágyi Domokos e şi un poet al luminii, al celei de toate zilele, lumina naturală ce îneacă noaptea, zorile dar şi al lumii cosmogonice, lumina logosului care mistuie viaţa şi curgerea ei înspre moarte: *Fără tine lumina nu e lumină / fără tine umbra e sufocantă / fără tine cuvintele sângerează buzele / fără tine bucuria se mistuie / fără tine moartea naşte mişcarea / – O, tu condu-ne, condu-ne / pe drumurile sigure ale zilei de mâine – numele tău e cuvântul dintâi al / renăscutului Pământ...*

Arta poetică a lui S. Domokos este cea a unui poet, cum spuneam, damnat al existenţialului, un poet care, asemenea lui Rilke, intuieşte moartea în germenele vieţii. Una din temele majore ale poetului e universala eros / tanatos. Poetul maghiar e creatorul care dă o dimensiune nouă unei teme diacronic / sincronice, îngemănarea aceasta viaţă –moarte. În ciclul *Mici imnuri de dragoste (Kis, szerelmeshimnuszok)*, inspirat din creaţia lui Balassi Balint, cel dintâi mare liric maghiar, Szilágyi Domokos ilustrează tema eros / tanatos. Pornind de la un vechi cântec popular românesc: *„Aş muri – moartea nu vine / aş trăi şi n-am cu cine“,* versuri reproduc drept motto al celui de-al doilea imn al ciclului menţionat, poetul intonează în ritm de cantilenă un imn al vieţii gândite într-o îngemănare cu moartea. Reproducem, în traducerea lui Aurel Şorobetea, versurile: *Acest cântec* (cântecul popular românesc) *îl cântă cineva în tren / era atât de singur, îl îngână ca un refren, / mi-l amintesc acum când te iubesc, / şi singur tare – am rămas, / implor lumea să nu ne tulbure, / mă înfior – al tău fiece pas, / tremur la fiece tremur cu spaimă, / vai, vai, viorea, viorea în moartea morţii, tu să cazi pentru viaţa mea!*

Arta poetică a lui Szilágyi Domokos postulează o îmbinare a specificului etniei, a individualităţii proprii topite în generalul universitalităţii. În 1964 poetul e rugat să scrie o poezie comemorativă consacrată lui Eminescu, poezie publicată în revista *Igaz szo*. Această poezie de tinereţe, necuprinsă decât postum în volum, a devenit mai mult decât o creaţie ocazională. Ea este *in nuce* o adevărată *ars poetica* în care poetul maghiar se raportează, ca la un reper, la Eminescu, contemporan în orice epocă. Elogiul tradiţiei, interogaţia ei, chiar negarea ei, renunţarea la formele vetuste şi căutarea unor noi ritmuri sunt întrebările ce şi le

[4] - traducere Constantin Olariu.
[5] *Oţetari*, traducere Gavril Scridon.

pune poetul, care îşi asumă dramatic daimonul creaţiei: *latră deci poetule, dacă te macină febra / şi zic alege: temniţa sau casa galbenă*.

Una din temele obsesive ale liricii sale este moartea ce se insinuează – cum spuneam – şi în eros.Volumul *Timp de înjumătăţire (Felezöido),* apărut în 1974, îşi centrează mesajul pe ideea morţii ce-şi face lucrarea începând cu primele clipe ale existenţei. Poetul se simte un damnat al ontologicului şi, asemenea lui Blaga, simte dureros naşterea sub efectul parcă al blestemului ancestral al mamei care l-a adus pe lume, poetul se lamentează resimţind acut *căderea în timp* şi robirea sub puterea damnaţiunii cuvântului. Poemul ce deschide volumul poartă titlul *Învinuire (Vad).* Finalul acestui poem este o tulburătoare întrebare metonimică adresată mamei, căreia îi reproşează că l-a adus înmoarte: *Şi de ce-ai născut odată cu mine moartea?*

Ciclul *Psalmii păgâni (Pogány szoltárok)* e scris în *dolce stil vecchio* şi are ca motto câteva versuri din Babits: „*N-am lacrimi pentru acei nebuni/ ce cred că-s ecourile goale: cândeşti sortit să vezi minuni/ le porţi în miezul firii tale*“. Auzim aici sonuri cântate pe toate claviaturile poeziei lui Szilágyi, de la lirica de atmosferă medievală până la fugile lui Bach şi, evident, glasul şi umbra morţii: „*o dulcea, singura mea moarte*“, căreia poetul i se oferă ca un mire. Ciclul se încheie cu un *Requiem (Song of Myself),* de o tensiune lirică pe carenumai prezenţa morţii o poate genera. E aici o poezie neagră, gotică: „*Şi trupul câinilor ne dete, iar sufletul unor dulăi. / Tot iscoditu-l-am pe medic: poate mânca la anii săi / ciolan de câine sau de cioară / ori lapte de cocoş bălţat (...) şi totuşi sufletu-i ajunse pradă dulăilor şi trupul; / câini-dumnezei înpatru labe (...) câini-dumnezei ce nu-l lătrară aşa cum secuvine-n rai. / Să fie viaţa? poate soarta? ori moartea să fi datun semn?/ (Fie-i înălţat un requiem!)*“[6]

Cartea bătrânilor exprimă acelaşi tragism al existenţei. Poetul îşi numerotează versurile de la 1 la 699, în aşa fel încât fiecare vers stăruie asupra dezagregării anatomicului, a viscerelor încât bătrâneţea, disecată cu bisturiul expresiei ce arde, e văzută ca o anticamera a morţii. Moartea e un anotimp al vârstei, ultimul, ce eliberează fiinţa de mizeriile corporalului.

Poezia lui Szilágyi Domokos pune într-o relaţie de intertextualitate lirica maghiară, inserturile sale folclorice, cu marile nume ale literaturii universale. Astfel, expresionismul lui Jozsef Attila, conjugat cu apetitul pentru ludic, într-o lume clasică, al lui Szabó Lórinc şi elitismul cultural al lui Babits Mihály, aceste linii stilistice impuse de cei mai mari lirici maghiari se contaminează în creaţia poetului ardelean cu ritmurile şi sonurile lui Baudelaire şi mai cu seamă cu tehnica prozodică nouă a poetului englez T.S. Eliot: „*voi cu voi e pre aplecată, rog smerit, doresc, poftesc, cer, pretind, ordon vă fie bună ce Dumnezeu! de înalt nivel european / şi african şi asiatic, american, australian, antarctic. Poezia bună se poate comunica încă înainte de a răzbi la intelect, grăit-a Eliot...“(Cum se scrie poezia).* Szilágyi Domokos aderă la concepţia lui T.S. Eliot, după care „*o poezie care să fie poezie în esenţă fără nimic altceva,fără nimic poetic*“ se impune cititorului în transparenţa sa „*dezvăluindu-se goală, cu oasele goale“.*

Poetul maghiar, asemenea lui Nichita Stănescu, a forţat expresivitatea limbii maghiare şi în mod paradoxal o limbă aglutinantă, consonantică, se impune în articulaţiile ei unele îmlădieri muzicale. Iată cum sună trei strofe din poezia *Lányok (Fetişcane),* scrisă în amintirea lui Esenin: *Auzim grâul / Cum leagă legănarea / Ochi pereche / Albaştri floare / Şi*

[6] - traducere Constantin Olaru.

parcă ar trăi / Un vis aparte / Tăişul ascuţit al rimei / Jos cad rânduri / Snopi de stele / Şi fete merg să / Culeagă snopi.[7]

Nichita Stănescu, din care a tradus, se întâlneşte cu Szilágyi Domokos în fascinaţia pentru jocurile lingvistice pe care amândoi le practicau cu o rigoare de geometru. În poemul prefaţă ce însoţeşte volumul *Poeme* în traducerea lui Constantin Olaru, Nichita îi conturează în linii de crochiu un portret spiritual pe care-l reproducem: *UN GÎND PENTRU SZILÁGYI DOMOKOS - Szilágyi Domokos astăzi este o rază de la stea, delicateţea lui / existenţială mutînd-o în amintirile noastre despre făptura lui sensibilă. / Ce om a putut să fie, ce om! / Semăna mai degrabă cu un vers. El a fost omul-vers. / Ce ochi putea să aibă, Doamne, ce ochi! / Parcă ai tuturor poeţilor! Ochi homerici. / Vedea cu întreaga lui fiinţă, rîdea cu rîsul norilor, plîngea cu o / sare plină de valurile mării. / Ne-am îmbrăţişat. /*

Şi acum ne îmbrăţişăm. / El dusu-s-a rămînînd. Eu rămas-am ducîndu-mă. / El n-a fost, ci, cum spun basmele, el „a fost odată, ca niciodată şi / dacă n-ar fi nu s-ar povesti".

Lui Szilágyi Domokos i se potriveşte versul dintr-o poezie a sa: „*după moarte e deja nemuritor*", omul (poetul – s.n.) care a ars, în puţinii ani trăiţi, toate etapele istoriei umanităţii.

În randurile de mai jos voi prezenta mărturiile unor oameni, care l-au simţit cel mai bine pe tânărul poet: „*Szilágyi Domokos stăpâneşte meşteşugul poetic la modul babits-ian (Babits Mihály, important poet, prozator, eseist maghiar, n.m.). La fel de la îndemână îi sunt străvechi rime literale şi paralele raţionale ca şi cele mai sofisticate enjambment ori cele mai îndrăzneţe asociaţii de imagini. Se exprimă la fel de curgător în hexametri ca şi în terţine, limbajul său dovedeşte aceeaşi uşurinţă în poemul liber şi în proză... Cu aceeaşi siguranţă scrie sonet, melodii de bocet şi „decupaje de dicţionar" dadaiste şi cu aceeaşi dezinvoltură trece de la una la alta*", spune K. Jakab Antal.

„*Poeziile lui Szilágyi Domokos exprimă stupefianta descoperire că valorile poetice sunt în tot mai mare măsură estetice; că pe durabilitatea lor se poate miza tot mai ades numai izolat în sfera poeziei; în limbaj profan, poetul este constrâns să joace în societate un rol de compoziţie într-un foarte pretenţios şi foarte sterp joc de societate. Şi pentru că forma sa de existenţă este lirismul, pentru că sensul existenţei sale se confundă cu al poeziei, întrebarea sociologică pseudoabstractă îmbracă în versurile sale forma unei autoexaminări: întrebarea cât valorează astăzi poezia? impune, inevitabil, întrebarea cât valorez eu, poetul? – şi cât valorez eu, omul?; impresia crizei lirismului devine astfel şi o criză a personalităţii*", notează Láng Gusztáv.

„*Cine doreşte poate fragmenta pe etape cariera de până acum a lui Szilágyi Domokos şi poate emite raţionamente argumentate filologic cum se cuvine, susţinute cu citate, însă unica şi buimăcitoarea concluzie nu poate fi decât că la poetul nostru este de prisos să vorbim despre progres. Szilágyi Domokos nu progresează, ci construieşte, mai exact: se clădeşte*", este părerea pertinentă a doamnei Szilágyi Júlia.

Dar mai mult decât impresia traducătorului ori citatele din eseurile unor critici, textele sunt cele care trebuie să vă ajute în formarea unei păreri despre creaţia acestui poet nepereche în lirica maghiară. Oricum, toate cuvintele sunt de prisos când poezia nu convinge.[8]

---

[7] - *LÁNYOK - Szergej Jeszenyin emlékének / Hajuk búza, / ringva ringó, / szemük páros / kék iringó, / s mintha külön / almot élne / kiköszörült / rímek éle / alatt hullnak / csillagrendek — / s marokszedni / lányok mennek. (1966)*

La masa de alături

(A szomszéd asztalnál)

stă o fată frumoasă / pe fetele frumoase nu le poţi descrie / nu merită şi nici nu-i îngăduit / fetele frumoase stau întotdeauna la masa de alături / cu tineri pociţi / şi devin astfel supărător de frumoase / dar domnişoara aceasta stă / singură / şi eu stau singur / şi / şi doar atât / e îngrozitor că eu nu stau niciodată la masa de alături.

Bibliografie:

- Kocsis Francisko - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania* – antologie, editura Ardealul, 2006;
- Marian Popa – *Dicționar de literatură română contemporană* – editura Albatros, București, 1977*;*
- Nicolae Balotă – *Scriitori maghiari din România* – editura Kriterion, București, 1981.

[8] Kocsis Francisko - *Efectul admiraţiei. Poeţi maghiari din Transilvania* – antologie, editura „Ardealul”, 2006.

ZDZISŁAW PAWLAK – THE PHYLOSOPHIC INTERPRETAION OF MIRCEA ELIADE'S CONCEPT OF RELIGION

Magdalena FILARY
University of Craiova

Abstract: One of the most interesting monographs in Polish about Mircea Eliade and his scientific work is Zdzisław Pawlak's book, entitled «The philosophical interpretation of the Mircea Eliade's concept of religion». In this book, Pawlak exposes the role of two fundamental categories, sacrum and profanum, and analyzes them from the perspective of philosophy of religion. He is interested in the timeless and universal character of religious structures in Eliade's view, in religious experience of human being in symbolic, mythical and archetypal aspects, and in the archaic view of reality as that of a sacred reality. From these analyzes, Pawlak gets down to the research on existential dimension of eliadism, paying attention to the anthropological conditions of this interpretation of religions and presenting the concept of homo religiosus. The purpose of the book is to present the metaphysical premises of structure and religion in the concept of religion.
In our work we seek to present the structure and the analysis of this book, as well as raising the issues explored by Zdzisław Pawlak, a Polish philosopher who tried to interpret Eliade's philosophical view of religions.

Keywords: Mircea Eliade, Zdzisław Pawlak, philosophical interpretation, history of religions, anthropology

Zdzisław Pawlak (n. 13 octombrie 1942, Joanka) este preot polonez catolic, filozof, etician, profesor și fost rector al Seminarului Superior de Teologie din Włocławek și al Universității „Nicolaus Copernicus" din Toruń. După bacalaureat, el și-a continuat educația la Seminarul Superior de Teologie din Włocławek unde a studiat filozofie și teologie, între anii 1960-1966. După doi ani de vicariat, a fost trimis, în 1968, la studii de specialitate la secțiunea de filosofie teoretică de la Facultatea de Filozofie Creştină din cadrul Universității Catolice din Lublin. La absolvire, el a scris disertația cu titlul: *Problema cunoaşterii apofatice a Absolutului în «Summa Theologiae» a lui Toma de Aquino*. În anul 1974 a obținut titlul de doctor în filozofie creştină cu lucrarea de doctorat intitulată *Implicații filozofice ale ideilor lui Mircea Eliade asupra structurii religiei*. Din septembrie 1974 devine profesor la Seminarul Superior de Teologie din Włocławek, unde predă, printre altele: metafizică, istoria filozofiei, filozofia lui Dumnezeu, teoria cunoaşterii, etică. Din anul 1979 este membru al Società Internaţionale „d'Aquino Tommaso", din 1981 al Societății Ştiințifice din Włocławek, iar din 2005 al Societății Ştiințifice din Toruń. În 2001 a scris teza de abilitare intitulată: *Neoscolastica şi formele continuării ei. Studiul analitico-critic al operelor filozofiilor din Włocławek ai sec. XX*. Pawlak a înființat Cercul Filozofic la Seminarul din Włocławek, în cadrul căruia avuseseră loc întâlniri filozofice neformale la sfârşitul sec. XIX şi la începutul sec. XX.

Este autor al numeroase cărți, articole ştiințifice, populare, recenzii, interviuri, cuvinte în enciclopedii şi dicționare, precum şi al textelor cu tematica diferită apărute în culegeri sau

reviste. A colaborat la redactarea volumelor *Enciclopediei Universale a Filozofiei* şi *Enciclopediei Poloneze a Filozofiei*. Publicaţiile lui privesc problematica din domeniul metafizicii, filozofiei lui Dumnezeu, filozofiei religii, eticii şi filozofiei poloneze.

Rodul cercetărilor din domeniul filozofiei religiei şi consacrate concepţiei lui Eliade asupra religiilor este cartea *Interpretatrea filozofică a concepţiei religiei lui Mircea Eliade* (Włocławek, 1995, Editura Włocławskie Wydawnictwo Diecezjalne). Aceasta constituie – în comparaţie cu lucrarea de doctorat, bazată pe o bibliografie numai până în anul 1973 – un studiu mai amplu, unde apar şi elemente critice, cuprinzând şi lucrările ulterioare ale lui Eliade (publicate de acesta până în 1986). Un exemplu este *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. În carte, pe lângă lucrările lui Eliade (publicate în Polonia mai ales în anii '90), Pawlak s-a folosit şi de alte elaborări din literatură până în anul 1994. La începutul cărţii lui găsim următoarele cuvinte despre Eliade:

„Aşa cum subliniază cunoscătorii ideilor lui Eliade, ştiinţa religiilor este pentru el în acelaşi timp istoria religiilor înţeleasă într-un mod specific, fenomenologia religiilor, hermeneutică, pedagogie, antropologie filozofică, precum şi critica culturii moderne, având ca scop popularizarea anumitor valori culturale universale. Deşi Eliade nu a prezentat niciunde concepţia sa de om în mod sistematic, operele lui ştiinţifice, precum şi romanele (multe la număr) se constituie în încercări ale definirii structurii atemporale şi naturii omului. Mircea Eliade afirmă foarte radical că în natura omului este de «a fi religios». Omul este pur şi simplu «homo religiosus». Omul religios este şi o singură fiinţă capabilă să înţeleagă sacral dimensiunea relităţii (sacrum), total diferită de lumea temporară (profanum) şi să participe în ea conştient. Tocmai astfel de istorie a religiei (Eliade în lucrările sale cele mai noi o defineşte ca hermeneutică) se ocupă de citirea modurilor de întâlnire a omului cu sacrum.

Interesul pentru concepţiile originale ale lui Eliade creşte mereu, iar acest interes o dovedesc noile traduceri ale operelor lui în ultimii ani, ca de ex. «Yoga. Nemurire şi libertate», cele două volume de «Istoria credinţelor şi ideilor religioase», a doua ediţie a «Tratatului de istorie a religiilor», a treia ediţie a «Sacrum, mit, historia» sau «Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului» şi «Mefistofel şi Androginul», precum şi noile elaborări ale autorilor polonezi sub forme de mai mici sau mai mari lucrări de ex. cartea lui Stanisław Tokarski «Eliade şi Orientul», câteva articole ale acestui autor, precum şi ale lui Z. Pawlak despre termenul «homo religiosus» şi structura religiei la Eliade."[1]

Pawlak tratează fenomenul religiei ca subiect al cercetărilor din diferite aspecte: fenomenologic, filologic, istoric sau cultural-morfologic. Abordând problema religiei, atingem cele mai esenţiale aspecte umane, şi anume bazele, sensul şi perspectivele vieţii omeneşti.[2] Trebuie să acordăm atenţie importantei legături care se creează între religie şi filozofie. În mod special acest fapt îl subliniază pr. Marian Jaworski[3], spunând: *„Nu se poate*

[1] Z. Pawlak, *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, pp. 5-6.

[2] Cf. Z. J. Zdybicka, *Religia a sens bycia człowiekiem*, Lublin, 1994, p. 6 şi următoarele.

[3] **M. Jaworski** (n. 1926) – episcop polonez în Biserica Romano-Catolică, doctor în teologie de la Universitatea Jagiellonă din Cracovia şi doctor în filozofie de la Universitatea Catolică din Lubin. A scris teza de abilitare pe tema filozofiei religiei. Profesor la mai multe seminare teologice, secretar al Consiliului Ştiinţific al Episcopatului Polonez, în anii 1982-1988 rector al Academiei Pontifiale de Teologie din Cracovia. În preocupările lui ştiinţifice se află, printre altele, analiza problemei filozofice a lui Dumnezeu şi ateismului,

evita multitudinea şi diveristatea filozofiei religiei sau, altfel spunând, punctul formal diferit în cercetările asupra religiei. Acesta va avea loc totdeauna, deoarece nu se poate vorbi de o singură concepţie a filozofiei. Ipotezele de bază ale sistemului pe care le adoptă un anumit gânditor, desemnează un tip specific al filozofiei religiei."[4]

Asftel există mai multe concepţii şi direcţii filozofice, ca de exemplu filozofia lui Kant, Hegel sau Feuerbach. Important este şi punctul de vedere din care se evaluează religia, care poate fi religios, antireligios sau neutru. Ca exemple de interpretare a faptului religiei în mod antireligios sunt teoriile lui Marx, Freud sau Sartre. Încă de la început, aceştia au o atitudine negativă faţă de religie. Vor să dovedească că religia nu este un fenomen primar, ci unul secundar. Interpretarea din punct de vedere neutru se bazează pe fapte istorice sau pe experienţa religioasă proprie. De exemplu Scheler o face prin metoda fenomenologică, iar Otto cu ajutorul analizei categoriale, inspirată de filozofia lui Kant. Mai nou există şi filozofia religiei practicată în spiritul fenomenologiei. Pawlak spune că Eliade reprezintă un mod original şi în acelaşi timp neutru, în punctul de plecare, a abordării şi rezolvării acestor chestiuni.

„Problema relaţiei între religie şi om reflectată pe baza analizei faptelor religioase care provin din religii diferite atât faţă de timp, cât şi teritoriu, Eliade efactuând sistematizarea morfologică, încearcă să abordeze structuri universale ale religiei pe baza materialului dat în mod empiric. Pe baza datelor istorice descoperă structuri analogice, drepturi universale. În aşa fel datele religioase pot fi abordate ca totalitate, iar pe urmă le putem interpreta."[5]

În cercul preocupărilor lui Eliade se află mai ales lumea spirituală a societăţii antice şi arhaice, unde viaţa religioasă cuprindea totalitatea existenţei. Acestea sunt, printre altele, societăţi care nu ştiau să scrie, să citească, popoare agricole şi pastorale.

Universul spiritual al acestor societăţi este clar despărţit de tradiţia creştină sau în general de cea vestică. Pawlak recunoaşte că Eliade realizează foarte fructuos dorinţa de a înţelege şi a explica altora comportamentul lui „homo religiosus" şi lumea lui spirituală. De asemenea, spune că Eliade se află printre puţinii care au pătruns atât de adânc în psihicul omului civilizaţilor analfabete tradiţionale. Eliade nu caută aşa-zise „începuturi" ale reigiei, el vrea doar să adune datele despre atitudinea religioasă a omului. Şi cu toate că Eliade analizează practic doar spaţiul pe care îl ocupă societăţile primare, arhaice, el vrea să ajungă la „întâlnirea" omului contemporan cu omul arhaic.

De asemenea, Pawlak spune că trebuie să ţinem minte că pentru Eliade omul arhaic înseamnă „homo religiosus" şi vice versa. Important este faptul că Eliade se concentrează asupra descrierii culturilor arhaice, dar le acordă valoarea universală, spune direct că ceea ce a fost în conştiinţa omului primitiv acum este într-un fel ascuns, camuflat în subconştientul omului contemporan. Eliade este în primul rând istoric al religiilor, creator al morfologiei sacrului, apărător al autonomiei sacrului în orice religie, ceea ce a prezentat în lucrările *Tratatul de istorie a religiilor* şi *Sacrul şi Profanul. Vom Wesen der religion*.

---

precum şi antropologiei creştine. Cercetează şi în domeniul teologiei fundamentale, al relaţiei între raţiune şi credinţă. Autor al câteva cărţi şi numeroase studii şi articole ştiinţifice.

[4] M. Jaworski, *Kronika współczesnej filozofii religii*, Znak, 18(1966), p. 1150.

[5] Z. Pawlak, *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, p. 10.

„În ceea ce priveşte mitul şi simbolul, Eliade trebuie inclus printre cei mai serioşi autori în acest domeniu. Nu ne miră deci faptul că şi papa Ioan Paul al II-lea îl citează în cartea sa «Przekroczyć próg nadziei» (A trece pragul speranţei), recomandând de asemenea filozofia lui asupra religiei. Numele lui Mircea Eliade a devenit astăzi aproape sinonim cu cel al cercetărilor asupra simbolurilor omenirii."[6]

Motivul pentru care Zdzisław Pawlak a scris cartea *Interpretarea filozofică a concepţiei religiei lui Mircea Eliade* a fost aproape inexistenţa publicaţiilor consacrate analizelor strict filozofice ale concepţei despre religie la Eliade. Mai ales că în afară de articolul lui Franco Bosio *Implicazioni filosofiche della storia delle religioni in Mircea Eliade*[7], practic nu s-a mai ocupat nimeni de geneza, esenţa şi structura religiei conformă lui Eliade şi de interpretarea lor filozofică. Trebuie menţionat că Bosio tratează fundamente filozofice ale istoriei religiei la Eliade, şi nu concepţia în sine. La fel şi teza de doctorat a lui Antonio Barboso da Silva: *The Phenomenology of Religion as a Philosophical Problem*, publicată în 1982 (Uppsala, Suedia), este consacrată numai metodei lui Eliade.

Cartea lui Pawlak abordează partea filozofică a concepţiei despre religie la Eliade, şi anume condiţiile genetice şi consecinţele acesteia. Scopul acestei cărţi este prezentarea premiselor filozofice, care l-au dus pe Eliade tocmai la astfel de concepţie a filozofiei religiilor şi la concluzii care reies din aceasta. Problema principală a acestei lucrări poate fi formulată în trei întrebări:

1. Pe ce cale, conform lui Eliade, se poate ajunge la cunoaşterea realităţii sacre?
2. Care este statutul ontic al acestei realităţi şi structura lui?
3. Ce loc ocupă religia în viaţa omului?

Dând răspunsul la aceste întrebări, Pawlak prezintă principalele ipoteze epistemologice, metafizice şi antropologice, care au condiţionat sistemul ştiinţei religiilor reprezentat de Eliade. Pe baza analizei textelor principalelor lucrări ale lui Eliade privind religia, precum şi a altor texte suplimentare din literatură până în anul 1994, Pawlak a încercat să arate implicaţiile filozofice fundamentale ale ideilor lui Eliade.

Cartea este alcătuită din patru capitole, numai că primul capitol privind structura şi esenţa religiei constituie o bază de materiale pentru cercetările metodologice ale şcolii morfologiei sacrului. Conţinutul principal al lucrării se constituie din trei capitole care tratează pe rând premisele epistemologice, metafizice şi antropologice ale cercetărilor lui Eliade.

În primul capitol a fost prezentată mai întâi concepţia istoriei religiilor la Eliade, apoi elemente constante ale structurilor religioase, precum şi caracterul lor. Astfel încât, conform lui Eliade, în orice religie se pot descoperi anumite elemente constante. Şi înseşi structurile religioase au caracter atemporal, universal, ele sunt pur şi simplu anistorice.

În capitolul doi, care priveşte aspectele epistemologice ale realităţii sacrale, Pawlak discută natura experienţei religioase, caracterul simbolic al gândirii omului, funcţia mai ales cognitivă a mitului şi ipoteza arhetipului prezentat de Eliade. De asemenea, Pawlak ne arată că, în conformitate cu concepţia lui Eliade, numai prin cunoaştere directă, mit, simbol, arhetip, se poate ajunge la cunoaşterea realităţii religioase.

[6] Ibidem, p. 15
[7] *Il Pensiero*, 14(1969), pp. 71-76.

În al treilea capitol, Pawlak descrie concepția arhaică (sacrală) a realității. Atrage atenția asupra aspectelor metafizice ale teoriei sacrului, şi anume: natura şi locul sacrului, dialectica hierofaniei, spațiul sacral şi concepția timpului sacral. Scopul acestui capitol este prezentarea premiselor metafizice ale concepției lui Eliade asupra religiei.

Ultima parte a lucrării priveşte anumite condiții antrolopogice ale interpretării faptului de către Eliade. Pawlak a prezentat teoria omului ca „homo religiosus" şi posibilitatea realizării aşa- zisei „plinătăți a vieții", dobândită în perspectiva umanismului transcendent. Conform lui Eliade, orice om este „homo religiosus" şi poate dobândi plinătatea perfecțiunii sale care se exprimă în realizarea de „coincidentia oppositorum" prin simbol, şi anume mitul androginului. Eliade ne arată perspective atemporale ale vieții umane şi extinde existența omului cu dimensiunea infinită.

În încheierea cărții sale, Z. Pawlak spune că Eliade *„aparține acestui cerc strâns al istoricilor religiei, care, având darul neobişnuitei imaginații ştiințifice şi intuiției expcepționale, din materialul enorm care provine din diferite religii din punct de vedere al timpului şi spațiului, şi adunat mai ales din ultimele două secole, au ştiut să creeze o amplă sinteză. În această sinteză, toate fenomenele care au aspect religios, au fost aduse la un numitor comun, tratat la rândul lui ca o cheie universală pentru a înțelege fiecare om şi istoria lui, fiecare societate cu istoria şi cultura ei, sau mai mult decât atât – pentru a înțelege omenirea, istoria şi cultura în general.*

Un merit de necontestat al lui Eliade rămâne faptul că a atras atenția asupra specificității şi particularității experienței religioase, asigurând religiei statutul autonom, ireductibil. S-a folosit aici de toată erudiția unui folclorist, orientalist, indoeuropenist, istoric al filozofiei indiene şi etnolog. Analiza unor astfel de fapte religioase, precum miturile, tot felul de simboluri religioase, zei, rituri – i-a permis să descopere anumite structuri constante şi generale în ceea ce priveşte atât modul de a se manifesta sacrul, cât şi atitudinea omului față de acesta. I-a permis şi formularea anumitor teze generale referitoare la natură şi felul de a realiza fenomene religioase. Descrierea structurilor vieții religioase, efectuată de Eliade este impresionantă, luând în considerare atât perspectiva cognitivă largă, cât şi marea originalitate a abordării. A arătat excelent complexitatea şi caracterul pluristratificat al experiențelor omului care se leagă cu ideea de sacrum, durabilitatea vieții religioase, existența componentelor transistorice şi invariabile în fenomenul religiei. Cercetările şi concluziile trase de aici provoacă totuşi uneori la discuție: despre metoda folosită, rezultate, privirea asupra lui Dumnezeu şi asupra omului sau formulări terminologice.

De aceea, abordarea ştiințifică şi ideile lui Eliade se întâlnesc des cu diverse critici la care el aproape că nu răspundea. Catalogul reproşurilor este destul de mare.

Mircea Eliade se declară în principal drept istoric al religiilor, dar tratează disciplina ştiinței practicată de el ca o fenomenologie a religiei, deci aceasta ar fi fost istoria religiei înțeleasă hermeneutic. Numai aceasta este pentru unii autori o problemă controversată, mai ales că Eliade, în analizele sale, merge dincolo de descrierea religiei într-un mod istorico-fenomenologic.

Majoritatea reproşurilor de acest gen se reduce la ideea că Eliade se foloseşte de istoria religiilor într-un mod instrumental ca să dovedească tezele adoptate anterior, adesea cu caracter filozofic; prea repede generalizează fapte, neținând suficient cont de datele

empirice selectate complex, iar apoi încearcă să impună a priori şi normativ, în cadrul filozofico-religios, un mod definit de a privi religia şi omul. Un astfel de defect metodologic – subliniază criticii – este trecerea nejustificată de la descrierea fenomenologică a miturilor, de exemplu, a simbolurilor şi arhetipurilor la constatările metafizice cu privire la trăsătura naturală şi de trăire a religiozității omului. Această concluzie se referă deja la domeniul antropologiei filozofice, şi nu la cel al istoriei religiilor, chiar practicat fenomenologic. Astfel de atitudine ar şterge istoria religiilor ca domeniu empiric, bazat pe solide fundamente istorice şi filologice. Iar părările lui Eliade, după cum constată oponenții, pot fi preluate doar de cel care împărtăşeste premisele lui filozofice şi metodologice.

Mircea Eliade, după cum se observă în operele lui, încearcă să justifice demersul său şi la cel puțin unele din vocile critice găseşte un răspuns suficient. Trebuie menționat că reproşurile făcute la adresa lui sunt destul de tipice pentru ştiințe umaniste, mai ales că baza lor stă în natura realității cercetate. Dacă este să le privim mai bine, în toate aceste discuții asupra dreptății punctului de vedere şi tezelor lui Eliade, este vorba despre diferite feluri de a înțelege noțiunea de ştiință şi aşa-zisul ştientism al unei discipline. La cunoscutul savant român este destul de amplă abordarea termenului „ştiință", iar la criticii lui este cel mai des redusă într-un mod pozitivist şi scientist. Motivele reproşurilor sunt şi două concepții diferite ale metodei ştiințifice: la Eliade aşa- zis «hypothetism», iar la oponenții lui aşa-zis «inductionism».

Apărând poziția lui Eliade, trebuie remarcat că nu se poate pune la ideile lui modelul ştiinței elaborate în cadrul altei teorii ale ştiinței şi din această poziție să le evaluăm. Mai ales că criteriile rațiunii au fost suspuse în istoria ştiinței evoluției treptate. La fel o trăsătură caracteristică a textelor lui Eliade despre ştiința religiilor este legătura strânsă între metoda hermeneutică, premisele ei ontologice şi stratul empiric (factologic). Neincluderea acestor implicații este ştergerea a ceea ce este esențial în structurile religioase.

Bineînțeles, reproşurile semnalizate aici nu subminează desigur meritele remarcabile ale lui Mircea Eliade şi rolul lui în prezentarea imaginii fascinante a sacrului absolut ca un scop etern şi sensul existenței umane. Folosirea categoriei sacrum ca o noțiune principală a concepției despre religie a lăgat-o permanent cu conştiința omului şi i-a dat un statut ontic strict definit. Prin legătura sa cu omul, structurile religioase sunt universale şi indestructibile. Viața religioasă, ca trăire a hierofaniei şi teofaniei, cuprinde întreaga existență umană. Ea se străpunge mereu din nou prin procese de secularizare, caracteristice pentru secolul nostru şi confirmă prezența sa în diferite sfere ale realității.

Bazându-se pe astfel de premise filozofice şi folosindu-se de astfel de bază culturală, Mircea Eliade dă conturul concepției despre om ca «hominis religiosi» - om religios al tuturor timpurilor şi universului.

Eliade nu aduce dovezi pentru justificarea tezelor sale într-un mod formal, pedant, sec. Ştie să dea multe detalii frapante şi în acelaşi timp nu renunță la abordări generale. Cursul prezentării lui are uşoare trăsături ale unui eseu. A cunoaşte stilul literatului şi omului preocupat intens cu descoperirea sa, a mecanismului formării culturii spirituale ale civilizațiilor, în realitate tradiționale, dar cu o dimensiune universală.

După Leszek Kołakowski[8] *putem spune că această mare faptă de reconstrucție, şi anume descoperirea de către Eliade a homologiei de mai multe straturi ale structurilor în diferite şi cele mai îndepărtate tipuri de existență religioasă a omenirii, se poate considera una dintre cele mai îndrăznețe şi cele mai ingenioase încercări în ştiința contemporană a religiilor.*[9]

Cartea lui Zdzisław Pawlak prezentată mai sus este o contribuție valoaroasă la dezvoltarea gândirii poloneze în domeniul ştiinței religiilor şi, mai ales, un studiu bine orientat în concepția filozofică a lui Eliade.

Bibliografie

Antonio Barboso da Silva, 1982, *The Phenomenology of Religion as a Philosophical Problem,* Upsala, Suedia.

Bosio F., *Implicazioni filosofiche della storia delle religioni in Mircea Eliade* [în:] *Il Pensiero,* 14(1969), pp. 71-76.

Jan Paweł II, 1994, *Przekroczyć próg nadziei,* Lublin, Ed. Redakcja Wydawnictw KUL.

Jaworski, M., *Kronika współczesnej filozofii religii*, Znak, 18(1966), pp. 1132-1150.

Jaworski, M., *Problem filozofii religii*, Studia Philosophiae Christianae, 3(1967), nr. 2, pp. 169-192.

Kołakowski, L., 1967, *Symbole i kultura humanistyczna*, [în:] *Kultura i fetysze*, Varşovia, pp. 239-261.

Kołakowski, L., 1972, *Obecność mitu*, Paryż.

Pawlak, Z., *Homo religiosus w koncepcji Eliadego*, AK71 (1978/1979), nr. 92.

Pawlak, Z., 1995, *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, Włocławek, Ed. Włocławskie Wydawnictwo Diecezjalne.

Zdybicka, Z. J., (red.), 1994, *Religia a sens bycia człowiekiem*, Lublin, Ed. Redakcja Wydawnictw KUL.

[8] **L. Kołakowski** (1927-2009) – unul dintre cei mai importanți filozofi polonezi, cunoscut pe plan internațional ca un critic al marxismului, dar şi ca istoric al filozofiei şi filozof al religiei, eseist, publicist.

[9] Z. Pawlak, *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, pp. 181-184.

NON-FINITE VERBAL FORMS IN OLD ROMANIAN (16TH – 18TH CENTURIES)

Larisa BULAI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Our paper analyses the structure and the evolution of the Romanian non-finite verbal forms during the 16th, 17th and 18th centuries, according to their use in authentic religious written texts. Our study will prove some kind of stability of these verbal forms despite their artificial variants attested by the first grammars which were following a Latin model that did not totally characterize the Romanian verbal system. As we will see, there were mentioned some artificial non-finite forms in the grammars publishedat the end of the 18th century, forms that are not attested by the texts we have studied, but were created out of an excessive fidelity to the model, in this case, the Latin model.

Keywords: diachronic linguistics, Old Romanian language, non-finite verb forms, synthetic verb form, analytic verb form.

Preliminarii

Primele gramatici ale limbii române consemnează structuri verbale care apar și astăzi în lucrările de specialitate, dar și structuri verbale care nu mai sunt specifice variantei literare a limbii române moderne, dar care s-au folosit în perioada secolelor al XVI-lea – al XVIII-lea. Pe lângă aceste forme, primele gramatici construiesc și structuri artificiale, neatestate de textele scrise care ne-au rămas din acea perioadă, dar care par să imite fidel modelul gramaticii latine. În studiul de față, ne propunem să ilustrăm, pe de o parte situația limbii române vechi descrise de gramaticieni, iar pe de altă parte aceeași situație dovedită de fapte de limbă concrete. Vom observa ușor diferențele dintre construcțiile artificiale identificate în unele gramatici și cele naturale selectate din textele analizate. Totodată, se va putea urmări evoluția formelor verbale nepersonale pe parcursul secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, precum și frecvența acestora în funcție de preferința resimțită în fiecare perioadă pentru anumite structuri în defavoarea altora.

1. Secolul al XVI-lea

1.1. Modul infinitiv

- **Infinitivul prezent scurt sintetic şi infinitivul prezent lung sintetic**

Atestare

Moştenit din limba latină cu forma lungă, infinitivul este folosit în limba română veche cu aceeaşi formă (lungă) sau cu o formă scurtă provenită din forma latinească prin apocopa sufixului specific infinitivului lung *–re*, dar şi cu formă analitică construită cu ajutorul prepoziţiei particulă-morfem *a*. În limba latină, infinitivul nu reprezintă un mod distinct, ci o formă verbală distinctă de modurile personale „prin care arătăm sensul verbului

într'un chipu abstractu subt forma substantivală, s. e. decorum est pro patria mori frumosu lucru este a muri pentru patria" (Hill 1861: 57).

În limba română, infinitivul reprezintă un mod nepersonal recunoscut ca distinct în toate lucrările de gramatică pe care le-am avut în vedere. Eustatievici Braşoveanul (1757 apud. Corcheş 2012) consemnează doar forma scurtă a infinitivului, în contextul în care forma lungă a aceluiaşi mod este frecventă în limba română veche a secolelor al XVI-lea – al XVII-lea. Forma de infinitiv lung va începe să înregistreze un regres pronunţat din secolul al XVIII-lea, fapt ce justifică absenţa consemnării acestei forme în lucrarea lui Eustatievici Braşoveanul apărută la 1757.

Structură şi utilizare

În lucrările vechi, infinitivul cunoaşte forme cu precădere analitice, iar mai frecventă decât infinitivul scurt este forma lungă a acestui mod (predominant sintetică), moştenită din limba latină şi aceasta precedată uneori de prepoziţia particulă-morfem specifică *a*. Micu (1780: 40) şi Şincai (1805: 56) menţionează pentru prima dată ca prezent infinitiv cult, formele „a laudare, laudare" şi specifică faptul că în limbajul colocvial se omite silaba finală – *re*. Deducem de aici că forma de infinitiv scurt este specifică limbii vorbite a epocii, în limba scrisă păstrându-se forma lungă moştenită din latină. Alexe (1826: 100), într-un caracter radical latinesc, enunţă doar forma de infinitiv lung: „A laudare, laudare", fără a mai face vreo menţiune cu privire la existenţa formei scurtate. Ceilalţi autori specifică doar formele de infinitiv cu structură analitică (fără a face observaţii cu privire la utilitatea formelor sintetice de infinitiv care intră în alcătuirea altor construcţii verbale.

Infinitivul scurt sintetic se obţine prin îndepărtarea prepoziţiei particulă-morfem *a* din structura analitică. Rezultă astfel o formă de infinitiv sintetic, invariabil, nepersonal, care se foloseşte la construirea altor moduri şi timpuri (de exemplu, condiţionalul prezent: *aş merge, ai merge, ar merge, am merge, aţi merge* sau indicativul viitor: *voi merge, vei merge, va merge, vom merge, veţi merge, vor merge*) sau care însoţeşte verbe semiauxiliare înlocuind o structură de conjunctiv (de exemplu, *poate merge* în loc de *poate să meargă*). Infinitivul lung sintetic se obţine tot prin îndepărtarea prepoziţiei particulă-morfem *a*. Astăzi, această formă de infinitiv nu mai este folosită în mod natural, ci doar în structuri fixe şi în contexte izolate sau cu formă substantivizată.

Exemplificări

- *infinitiv scurt sintetic*

„Că nimea nu poate *spune* darulu aceştii taine! Că încă nu se poate *spune* cu adevăru preaînmulţimea măriei lu Dumnezeu" (Coresi 1581: 116).

„au zisu că poate *sparge* beseareca, şi a treia zi o va zidi" (Coresi 1581: 127).

„Şi să suspinămu den adâncul inimiei cătră cela ce poate *spăsi* pre noi, Domnulu Isusu Hristosu" (Coresi 1581: 141).

- *infinitiv lung sintetic*

„Să cu limbi omenești şi îngereşti aşu grăi, şi dragoste n'aşu avea, *fire*-aşu ca o arame sunându, sau ca un glasu de clopotu răsunându." (Coresi 1581: 337-338).

- **Infinitivul prezent scurt analitic şi infinitivul prezent lung analitic**

Atestare

Infinitivul analitic construit cu prepoziţia particulă-morfem specifică *a* apare atestat în toate lucrările consultate alături de formele sintetice, unele gramatici vechi atribuind modului infinitiv şi forme de participiu, gerunziu şi supin, precum şi structuri analitice prepoziţionale alcătuite cu prepoziţii diverse asimilate din limba latină. Ne vom ocupa aici de structurile analitice de infinitiv construit cu prepoziţia particulă-morfem de infinitiv *a,* forme păstrate şi în limba română actuală. Totodată, specificăm faptul că forma de perfect a modului infinitiv nu apare consemnată în textele consultate pentru secolul al XVI-lea, ea apărând târziu în limba română (Frâncu 2009: 321), şi mereu concurată de forma de perfect a modului conjunctiv. C. Frâncu (2014: 149) vorbește și despre o formă de mai mult ca perfect a infinitivului, apărută spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, foarte rară însă, care este concurată de mai mult ca perfectul conjunctivului, ca și în cazul formei de perfect infinitiv concurată de perfectul conjunctivului.

Structură şi utilizare

Formele de infinitiv cu structură analitică sunt foarte răspândite în lucrările vechi de gramatică. Astfel că cele două forme prin care se concretizează infinitivul prezent, atât forma scurtă, cât şi forma lungă, sunt precedate de prepoziţia particulă-morfem *a*, după cum urmează: „a laudare, laudare” (Micu 1780: 40; Şincai 1805: 56), „A laudare, laudare” (Alexe 1826: 100), „a mâncare şi a mânca, a înştiinţare şi a înştiinţa” (Văcărescu 1787: 74), „a lăuda-are, a vedea-ere” (Diaconovici Loga 1822: 106), „a ara” (Tempea 1797: 123). Modul infinitiv cunoaşte şi structuri prepoziţionale alcătuite cu prepoziţii diverse ce preced prepoziţia particulă-morfem de infinitiv *a*, de exemplu: „întru a mânca, cu a mânca” (Văcărescu 1787: 74), „de a ara, întru a ara, pentru a ara” (Tempea 1797: 123), „de a lăuda, pentru a lăuda” (Diaconovici Loga 1822: 106), structuri pe care nu le vom trata în lucrarea de faţă.

Structura verbului care intră în alcătuirea modului infinitiv este caracterizată prin sufixe diferite prin care se deosebesc cele patru conjugări. Astfel, verbul la infinitiv:

„are ca sufixe caracteristice: -a, -are (= conj. I), -ea, -ere (= conj. a II-a), -e, -ere (= conj. a III-a), -i, -ire (= conj. a IV-a), moştenite din latină sau formate pe terenul limbii române (sufixul -î, -îre)” (Frâncu 2009: 128).

În limba veche, acest mod cunoaşte o răspândire destul de largă, îndeplinind de multe ori funcţia unui conjunctiv. Astfel, infinitivul aflat în poziţia unui conjunctiv este foarte des întâlnit, mult „mai frecvent decât în zilele noastre, căci procesul de înlocuire a infinitivului prin conjunctiv era în plină desfăşurare” (Frâncu 2009: 128).

Exemplificări

„«Eu trebuescu de tine *a mă boteza*, eu vinovatulu păcateloru, de celu fără de păcate»” (Coresi 1581: 508).

„Nu venii *a chema* derepţii, ce păcătoşii la pocăinţă!” (Coresi 1581: 5).

„Spăsenia amu cheamă-o Domnulu dragostea vieţei, şi de grija ceştii lumi şi de pohta ei *a te feri* şi *a fugi*.” (Coresi 1581: 72).

„învaţă în ce chipu se cade *a face* cătră Dumnezeu rugă şi rugăciuni, să nu cumva cu de ce ne se pare noao folosŭ *a avea*” (Coresi 1581: 12).

„Pentru aceaia se cădea şi taina sfinteei înviere aiavea şi cu cinste *a se adevăra* şi *a se spune* şi *a se arăta*” (Coresi 1581: 97).

„Thoma mearse *a*-i *spune* lui ce vrea” (Coresi 1581: 131).

„Nici se cade *a şti* numai că aceasta iaste viaţă” (Coresi 1581: 98).

„să vază să iaste înţelegătoriu sau *a cere* Dumnezeu” (Coresi 1577: 139).

„Ei înpărţirâ-se *a mânca*” (Coresi 1577: 153).

„n’are *a muri* părintele dereptu feciori, ce sufletulu ce-au greşitu, acela are *a muri*” (Coresi 1581: 168).

„Iară de eaşu ce iaste de susu a se naşte, iaste *a se dezbrăca* de omulu cela vechiulu cu lucrurele şi cu pohtele, şi *a se îmbrăca* întru noulu” (Coresi 1581: 506).

Menţionăm şi unele structuri cu infinitiv lung precedat de prepoziţia particulă-morfem de infinitiv *a*:

„Iară deaca încetă de-*a grăirea*, zise cătră Simonu” (Coresi 1581: 330).

„Şi încă şi alte multe mari darurile lu Dumnezeu, ce nu e puteare de-*a spunerea*” (Coresi 1581: 4).

„Acmu e vreamea de-*a lucrarea* şi de-*a semănarea*, şi să neguţămu până stă târgulu” (Coresi 1581: 174).

Observăm alternanţa formelor de infinitiv lung cu formele de infinitiv scurt, chiar în interiorul aceleiaşi fraze:

„Iară de-*a mâncarea* şi de-*a bearea* şi *a ne îmbrăca* noao nu apără Domnulu; iară *a grăi* de aceastea şi *a griji*, aceaia apără” (Coresi 1581: 222).

„Că de n’aşu fi venitu şi de n’aşu fi grăitu şi învăţatu şi mai bine, şi n’ară fi fostu şi aproape de-*a se spăsirea*, fire-ară avutu aceia *a grăi*” (Coresi 1581: 472).

1.2. Modul participiu

Atestare

Structura participiului românesc este una sintetică moştenită din forma flexionară de trecut a participiului latinesc (cf. Hill 1861: 57: *participium praeterili* sau *perfecti*) care reprezintă, în limba latină, o „formă adjectivală, care cere însă spre complinire casul ce cere verbul (...) doctus, a, um învăţatu, ă, învăţându-se; factus, a, um făcutu, ă, făcându-se” (Hill 1861: 57). Participiul este menţionat în toate lucrările de gramatică pe care le-am consultat, însă în primele lucrări acesta nu era încadrat în categoria modurilor verbale, fiind interpretat drept „partea a patra cea plecătoare a etimologhiei, ceea ce împărtăşindu-se cu osebirea numelui primeşte căderi şi cu a graiului de la care are priimite oareşicare vremi” (Eustatievici-Braşoveanul 1757 apud. Corcheş 2012: 24). Astfel, participiul reprezintă, în gramaticile limbii vechi, o structură independentă care cuprinde mai multe forme decât astăzi. Menţionăm aici că forma care reprezintă, în limba română modernă, modul gramatical numit gerunziu, era inclusă în paradigma participiului prezent căpătând statut de timp verbal (cf. Corcheş 2012: 24). Denumirile sub care apare participiul de-a lungul timpului nu diferă în mod însemnat. De menţionat ar fi denumirea veche de Partiţipie sau părtăşire (Văcărescu 1787; Tempea 1797).

Structură şi utilizare

Structura sintetică care astăzi reprezintă modul participiu constituia, în unele cazuri, forma numită supin: „laudat” (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56; Diaconovici Loga 1822: 106; Alexe 1826: 100) sau „arat” (Tempea 1797: 123). Este de menţionat că primele forme de participiu atestate în lucrările de gramatică ale sfârşitului de secol al XVIII-lea şi începutului de secol al XIX-lea nu au fost păstrate în limba română actuală. Atunci se enunţa un participiu

prezent care astăzi a ajuns să fie modul gerunziu: „laudand" (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56; Alexe 1826: 100), „ar-ând" (Tempea 1797: 123), iar participiul sub forma lui actuală apărea uneori cu denumirea de supin (un supin sintetic, fără prepoziţie, a cărui funcţie o îndeplineşte, în limba actuală, participiul): „laudat" (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56; Diaconovici Loga 1822: 106; Alexe 1826: 100), „arat" (Tempea 1797: 123), în timp ce forma actuală a supinului era recunoscută ca gerunziu in DI „de laudat" (Micu 1780: 41).

Exemplificări

„Adevăru grăescu voao, că *făcutu* unora aceştea fraţi ai miei mai mici, mie făcutu" (Coresi 1581: 34).

„*Nescrisă* amu să înţeleajemu dumnezeiia a fi, ce întru a sa fire că iaste Dumnezeu" (Coresi 1581: 163).

„Iară de e jumătate *stricatu*, *necuratu* pare-i-se că va fi" (Coresi 1581: 427).

1.3. Modul gerunziu

Atestare

Structura care astăzi se numeşte gerunziu este prezentă şi în primele lucrări de gramatică, însă este încadrată în paradigmele altor moduri sau structuri verbale independente, sub nume diferit. Uneori această structură cuprinde ea însăşi un interval de forme multiple improprii structurii modului gerunziu recunoscut de limba română modernă, inventarul de forme suplimentare datorându-se influenţei gramaticii limbii latine. Urmaş al participiului prezent cu formă invariabilă din limba latină care prezenta forme de tipul „docens, învăţând, care învaţă; faciens făcând, care face" (Hill 1861: 57), gerunziul românesc apare interpretat ca fiind participiu prezent (Eustatievici-Braşoveanul 1757 apud. Corcheş 2012). În acest context, menţionăm că forma de participiu prezent şi cea de gerunziu *in do* sunt ilustrate, în lucrările vechi care le consemnează, ca structuri omonime din punct de vedere morfologic (Micu 1780; Şincai 1805).

NOTĂ: Lucrările de gramatică latină constituie modelul primelor gramatici ale limbii române. Limba latină admitea existenţa doar a patru moduri (indicativ, subjunctiv, imperativ şi infinitiv), pe lângă care mai erau recunoscute formele verbale de participiu, gerunziu şi supin (Adler 1858: 110). Gramatica latină recunoştea opoziţia temporală perfect-prezent-viitor în paradigma structurii participiale. În cadrul acestei opoziţii, forma de prezent a participiului era cea care, în limba română, este numită gerunziu, în timp ce gerunziul latinesc era o formă substantivizată a verbului: „limba latină scrisă, unde gerunziul este analizat ca o formă nominală, respectiv un substantiv de provenienţă verbală, care îşi menţine parţial valenţele combinatorii specifice verbului – îşi conservă obiectul direct -, şi care se formează de la tema de prezent cu ajutorul sufixului –nd şi a terminaţiilor specifice declinării a doua, genul neutru, prezentând forme specifice de genitiv, dativ, acuzativ şi ablativ" (Ioniţiu 2011: 90). Această situaţie este similară cu ceea ce prezintă limba engleză modernă. În limba engleză însă, forma de participiu prezent şi cea de gerunziu sunt omonime din punct de vedere morfologic (se formează cu ajutorul terminaţiei *–ing* adăugată la forma de infinitiv), în timp ce în limba latină, gerunziul se forma cu ajutorul sufixului *–ndum*, iar participiul prezent se forma cu ajutorul sufixului *–ns*, sufixe adăugate la rădăcina verbului (Gildersleeve 1903: 66).

Alte lucrări de gramatică (Micu 1780; Văcărescu 1787; Tempea 1797; Şincai 1805) subordonează gerunziului o serie de forme care astăzi nu mai prezintă nicio legătură cu modul gerunziu. Menţionăm forma de infinitiv lung sau scurt cu prepoziţie, precum şi forma de supin ca structuri analitice subordonate clasei gerunziului: „Gerundium in DI & DUM: de laudare, de laudat" (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56); „întru a mânca, cu a mânca" (Văcărescu 1787: 74), „de a ara, întru a ara, pentru a ara" (Tempea 1797: 123), „de a lăuda, pentru a lăuda" (Diaconovici Loga 1822: 106), „de a laudare, de laudatu" (Alexe 1826: 100). Revenim asupra formei actuale a gerunziului şi specificăm că structura moştenită până astăzi în limba română ca reprezentând forma verbală nepresonală la modul gerunziu se numea în primele gramatici, gerunziul *in do*, (Micu 1780; Şincai 1805; Alexe 1826) pentru a se diferenţia de formele *„in di & dum"* pe care le mai cuprindea paradigma gerunziului.

Structură şi utilizare

Structura gerunzială atestată de lucrările timpurii de gramatică şi păstrată în limba română modernă „se forma din tema prezentului urmată de sufixul caracteristic *ând(u)* sau *ind(u)*" (Frâncu 2009:130) şi era numită Gerunziul *„in do",* constituind o formă omonimă morfologic cu forma participiului prezent. Aceste forme sunt atestate în unele lucrări de gramatică ale epocii: „laud-and" (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56; Alexe 1826: 100) şi sunt prezente în limba română ca în exemplele pe care le vom expune în cele ce urmează.

Exemplificări

„credinţa şi dragostea *spuindŭ* şi pre toţi întru un trupŭ cu sfânta botejune *împreunândŭ*" (Coresi 1581: 2).

„de voru fi şi nescari nevoi *ţiindu* pre noi, cuviinţă ne iaste a face cinste mai vârtosu de toate duhovniciloru" (Coresi 1581: 306).

„Ce, dereptu aceaia, mulţi în multe chipure de multe ori sufletele-şu pierdu: sau *tâlhărindu*, sau *ucigându*, sau *furându*, sau groapă *săpându*, sau alte necuviinţe *făcându*." (Coresi 1581: 72).

„Davidu amu spune-se iubitu şi blându; ş'au fostu aşa *fiindu*." (Coresi 1581: 442).

„De treizeci de ai *fiindu* Hristosu boteză-se" (Coresi 1581: 509).

1.4. Modul supin

Atestare

Construcţia de supin recunoscută de limba română actuală cunoaşte o răspândire relativ redusă în limba secolului al XVI-lea, iar forma atestată sub acest nume în lucrările vechi de gramatică reprezintă, de fapt, o formă sintetică de participiu nerecunoscută ca mod verbal nepersonal, ci ca formă a modului infinitiv sau, asemeni gerunziului şi participiului, ca parte de vorbire distinctă de verb (Micu 1780, 41; Tempea 1797: 123; Şincai 1805: 56; Diaconovici Loga 1822: 106; Alexe 1826: 100). Formele verbale identice cu cele denumite astăzi structuri ale modului supin, apar totuşi ilustrate în unele lucrări vechi, însă sub un alt nume şi nu ca structuri ale unui mod distinct, ci ca forme de materializare ale modului infinitiv sau ca părţi de vorbire distincte. Menţionăm astfel, gerundium *in di & dum*: „de laudare, de laudat" (Micu 1780: 41; Şincai 1805: 56; Alexe 1826: 100).

Structură şi utilizare

Foarte rar în textele lui Coresi, apare în exemplele următoare, adeseori într-o formă diferită de structura supinului din limba actuală.

Exemplificări

„Cine are urechi *de auzire*, să auză" (Coresi 1581: 513).

„Că acmu e vreamea *de-a priimirea* bunătatea, acmu e zioa de spăsenie." (Coresi 1581: 480)

„Şi încă şi alte multe mari darurile lu Dumnezeu, ce nu e puteare *de-a spunerea*." (Coresi 1581: 4).

„Iară *de-a mâncarea* şi *de-a bearea* şi a ne îmbrăca noao nu apără Domnulu" (Coresi 1581: 221-222).

„Iară deaca încetă *de-a grăirea*, zise cătră Simonu" (Coresi 1581: 330).

„nu foame de pâine şi de apă, ce foame *de ascultatulu* cuvântului lu Dumnezeu" (Coresi 1581: 25).

2. Secolul al XVII-lea

2.1. Modul infinitiv

- **Infinitivul prezent scurt sintetic şi infinitivul prezent lung sintetic**

Infinitivul scurt coexistă cu infinitivul lung, acesta din urmă înregistrând o frecvenţă mai redusă decât în secolul anterior.

Exemplificări

- *formă scurtă*

„Ce poate *fi* de poviaste?" (Dosoftei 1673: 13).

- *formă lungă*

„Dat-am în Sion mîntuire lui Israil spre *mărire*" (BB, *Isa*, 46, 13).

„Şi să suferiţi *certare*/ De la hiiu său ce are" (Dosoftei 1673: 16).

- **Infinitivul prezent scurt analitic**

Apare atât în situaţii unde este precedat de prepoziţia morfem *a,* cât şi fără această prepoziţie „când este generat de verbul *a putea* (...) şi *a şti*" (Frâncu 2009: 320).

Exemplificări

„Şi te apropie pre tine şi pre toţi fraţii tăi, feciorii lui Levi, împreună cu tine, şi cercaţ *a preoţi*?" (BB, *Num*, 16, 10-11).

„Iară de va muri den dobitoacele care iaste voao slobodă *a mînca* acesta, cela ce se va atinge de mortăciunile lor necurat va fi pînă în sară." (BB, *Pre*, 11, 39).

„Şi ei socotindu-se mie *a-m face* hicleşug" (BB, *Nee*, 6, 2-3).

„Încă sînt astăzi cu vîrtute, ca şi cînd m-au trimis Moisi, aşa pociu şi acum *a întra* şi *a ieşi* la război" (BB, *Iisus Navi*, 14, 11-12).

Faţă de perioada secolului al XVI-lea, în textele secolului al XVII-lea, infinitivul nu mai este tot atât de frecvent din cauza „procesului de înlocuire a lui prin conjunctiv" (Frâncu 2009: 320), proces ce s-a dezvoltat până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, când, infinitivul „se revigorează în urma unor influenţe străine (latino-romanice sau germane), care însă se actualizează mai evident după 1780" (Frâncu 2009: 320). Astfel, nu am identificat nici forme de infinitiv perfect în textele consultate, această structură verbală fiind înlocuită de forme ale

conjunctivului perfect care era preferat în perioada secolului al XVII-lea (cf. Frâncu 2009: 321), dar menționăm spre exemplificare:

„și știia *a fi scris* ca să se curățească cei ce purta vasele Domnului" (AP, 265 apud. Frâncu 2009: 321).

2.2. Modul participiu

Verbele aflate la acest mod se formează, ca şi în perioada secolului al XVI-lea, cu „sufixele *-t* şi *-s*" (Frâncu 2009: 321):

Exemplificări

„Cu sălaşu de ape cei *făcut* cu mâna" (Dosoftei 1673: 50).

„De strică şi răstoarnă în ce să opriaşte – Şi'n voi li-a sloboḑâ-le arse şi 'nfocate – Aciaste lănci cumplite de moarte *gătate*" (Dosoftei 1673: 26).

„Adunaţi-vă şi vă legaţi împreună, limba cea *necertată*" (BB, *Sof*, 2, 1-2).

„Şi aflară *scris* în Leagea care au poruncit Domnul lui Moisi" (BB, *Nee*, 8, 16).

2.3. Modul gerunziu

Structurile verbale gerunziale apar sub forme care „nu prezintă mari deosebiri faţă de perioada precedentă, ele se formează de la tema prezentului cu sufixele *-ind(u)* sau *-înd(u)*" (Frâncu 2009: 321).

Exemplificări

„De-lu găteḑâ pre giudiaţe - *Nelegînd* pre nime 'n fiaţe" (Dosoftei 1673: 332).

„Şi *chemînd* Faraon pe Avram, zise: „Ce ai făcut aceasta mie, că nu mi-ai spus că muiare iaste ţie?"" (BB, *Fac*, 12, 18).

„Deci, *mergînd*, adună bătrînimea fiilor lui Israil" (BB, *Ieş*, 3, 16).

„Încă acesta *grăind*, alt vestitoriu veni către Iov, *zicînd*: „Feciorii tăi şi featele tale *mîncînd* şi *bînd* la feciorul tău, la fratele lor cel mai mare." (BB, *Iov*, 1, 18-19).

2.4. Modul supin

Este destul de rar în textele vechi, unde predomină mai degrabă o formă care conţine infinitivul lung al verbului, care „acoperea în mare parte şi funcţiile supinului" (Frâncu 2009: 129), şi nu participiul:

Exemplificări

„Mi-i Domnulu vărtute'n vriame *de cădiare*" (Dosoftei 1673: 49).

„M-ai scos la lărgime, locu *de alintare*" (Dosoftei 1673: 51).

Însă, „spre sfârşitul perioadei cercetate supinul este din ce în ce mai frecvent în construcţii în care mai înainte se folosea infinitivul" (Frâncu 2009: 322):

„Şi tu cunoaşte ţie ce ai *[de] făcut*!" (BB, *Iov*, 5, 27).

„Sfântă va fi voao, tot lucrul *de lucrat* să nu lucraţi într-însa" (BB, *Pre*, 23, 21).

„Şi am mărturisit în ziua vînzării lor, căci vindea *de mâncat*" (BB, *Nee*, 13, 15-16).

3. Secolul al XVIII-lea

3.1. Modul infinitiv

- **Infinitivul prezent scurt sintetic şi infinitivul prezent lung sintetic**

Exemplificări

„du-te de fă, iată ce şi el auzind cuvîntul să supune ascultării şi merge de *face*." (Ivireanul 1972: 79).

„nu vom avea dinpreună lucrători şi slujitori, carii să poată *ajuta* la acest lucru mare" (Ivireanul 1972: 365).

„sfîrşitul acelui răspuns a lui Dumnezeu nu o va afla să fie muncă şi pedeapsă, ce mare *facere* de bine şi mare dobîndă" (Ivireanul 1972: 224).

„Posteşte, roagă-te cu lacrămi şi fă *aducere* aminte de-a pururea păcatelor tale" (Ivireanul 1972: 354).

Forma de infinitiv lung, tot mai rară încă din secolul al XVII-lea, nu mai este înregistrată în textele secolului al XVIII-lea, unde întâlnim doar forme de infinitiv scurt, mai redus ca frecvenţă faţă de secolele anterioare, fiind concurat de modul conjunctiv. În plus, faţă de secolele anterioare, înregistrăm structuri compuse de infinitiv perfect.

- **Infinitivul prezent scurt analitic şi infinitivul prezent lung analitic**

Ca şi în secolul al XVII-lea, infinitivul lung analitic (format cu prepoziţie) apare mult mai rar decât în perioada secolului al XVI-lea, fiind înlocuit prin infinitiv scurt prepoziţional, sau chiar prin conjunctiv, acesta din urmă ajungând, ca spre finalul secolului al XVIII-lea, să înlocuiască forme ale infinitivului scurt prepoziţional. Furnizăm aici câteva exemple care atestă prezenţa celor două tipuri de infinitiv analitic în textele secolului al XVIII-lea.

Exemplificări

„Încetaţi de *a vă trudi* deasupra mării cei neînsufleţite" (Ivireanul 1972: 5).

„Aşijderea şi cînd au început *a ploa* ar fi putut Dumnezeu numai într-o zi să facă potopul" (Ivireanul 1972: 93).

„Frumoasă închipuire a pocăinţii înţelegem *a fi* acest lucru preaslăvit ce s-au întâmplat" (Ivireanul 1972: 213).

„Nu voesc moartea păcătosului, precum *a să întoarce* şi *a fi* viu" (Ivireanul 1972: 214).

„Întristat, jalnic şi amar să vede *a fi* răspunsul morţii la om" (Ivireanul 1972: 224).

„iar noi de-*a puteria* fi nu iaste nici zi, nici ceas să nu judecăm de rău" (Ivireanul 1972: 80).

- **Infinitivul perfect**

Atestare

Timpul perfect al modului infinitiv este consemnat încă din primele lucrări de gramatică, chiar dacă această structură verbală perifrastică este atestată în limba română „pentru prima dată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea" (Frâncu 2009). El apare sub denumiri neologice de origine latină precum infinitivus praeteritum (Micu 1780: 40; Şincai 1805: 56) sau infinitivus praeteritum perfectum (Alexe 1826: 100), dar şi sub denumiri comune create în limba română, cum ar fi: modă infinitivă - timp hotărâtoriu (Văcărescu 1787: 74), chipul nehotărârii - timpul cel ce au fost (Tempea 1797: 123), modul nehotărâtoriu sau infinitiv trecut (Diaconovici Loga 1822: 106).

Structură şi utilizare

Construită analitic din infinitivul verbului auxiliar *a fi* şi participiul verbului de conjugat, structura infinitivului perfect este una compusă, cu o răspândire restrânsă în limba secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, atestat cu precădere în secolul al XVIII-lea. Oferim spre exemplificare câteva fapte sugestive de limbă.

Exemplificări

„Iar precum zic cei 70 de tîlcuitori, vede-să *a fi trăit* înaintea lui Lameh 167, de ani" (Ivireanul 1972: 249).

3.2. Modul participiu

Apare în textele consultate cu aceeaşi formă cu care este atestat şi în secolele anterioare.

Exemplificări

„Iar corăbiiariul iaste *ştiut* de toţ" (Ivireanul 1972: 181).

„Şi pentru aceasta acea a lui David s-au arătat *priimită* şi a lui Saul s-au defăimat." (Ivireanul 1972: 217).

„au auzit cuvintele *nespuse*, carele nu iaste slobod omului a le grăi" (Ivireanul 1972: 84).

„împărăţiia iaste un dar *desăvîrşit*, carele să pogoară de sus, de la părintele luminelor, asupra celor aleşi şi îmbunătăţaţ" (Ivireanul 1972: 86).

3.3. Modul gerunziu

Apare în textele consultate cu aceeaşi formă sintetică invariabilă cu care este atestat şi în secolele anterioare, observându-se renunțarea la vocala finală specifică limbii române vechi *–u*.

Exemplificări

„Precum un tată din ceşti pămînteşti, *fiind* din sine bune şi drept, are firească dragoste a iubi pre toţ feciorii lui" (Ivireanul 1972: 174).

„îndoit să zice a fi în lucrare: spre chivernisirea neamului omenescu, *certînd* şi *miluind*" (Ivireanul 1972: 176).

3.4. Modul supin

Modul supin este atestat în secolul al XVIII-lea prin exemple multiple selectate din textele analizate. Spre deosebire de perioadele anterioare, supinul, în secolul al XVIII-lea, tinde să se construiască doar cu participiu, însă apar sporadic şi cazuri de supin construit cu infinitivul lung.

Exemplificări

„Iar de să va întîmpla, din depărtarea dumnezeiască, să se afle cineva întru această nevoe ticăloasă şi vrednică *de plîns*, cu multă scîrbă de inimă îmi întorc cuvîntul către dînsul" (Ivireanul 1972: 146).

„Vrednici *de plîns* sînt limbile, că n-au credinţă, jidovii, că n-au botez" (Ivireanul 1972: 188).

„Ce de va fi *de despărţit* să să trimiţă aici la scaun" (Ivireanul 1972: 379).

„şi au zis şi aceste cuvinte vrednice *de pomenire*: să nu dea Dumnezeu să judec eu vreodată pe preoţii lui Dumnezeu” (Ivireanul 1972: 171).

Concluzii

Paradigma modurilor verbale nepersonale din limba română veche nu se diferenţiază mult de paradigma recunoscută de lucrările moderne de gramatică a limbii române actuale. Chiar dacă primele lucrări de specialitate consemnează, pentru paradigma fiecărui mod nepersonal, un inventar bogat şi variabil, de la autor la autor, conţinând o diversitate de structuri sintetice şi analitice, caracteristice sau nu limbii vorbite, textele consultate ilustrează situaţia reală a atestării şi utilizării acestor structuri în perioada secolelor al XVI-lea – al XVIII-lea. Totodată, considerăm firească variaţia denominativele pe care le primesc modurile verbale nepersonale în gramaticile timpurii, până la normarea limbii române literare moderne, în contextul influenţei modelului gramaticilor latineşti.

Bibliografie

Adler 1858 = Adler, G. J., *A Practical Grammar of the Latin Language*, Boston: Sanborn, Carter, Bazin, & Co., 1858.

Alexe 1826 = Alexe, Joannis, *Gramatica daco-romana sive valachica,* Viena, 1826.

BB = *** *Biblia 1688*, ediţia Mitropoliei Bucureştilor – sursa http://www.archive.org.

Corcheş 2012 = Corcheş, Cristina, *Sistemul verbal-temporal. Constante în gramaticile româneşti din perioada 1757-2010* (nepublicată), coordonator ştiinţific, prof. univ. dr. G. G. Neamţu, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca.

Coresi 1577 = Coresi, *Psaltirea slavo-română*, reprodusă cu un studiu bibliografic şi un glosar comparativ de Bogdan Petriceicu-Haşdeu, Tipografia Academiei Române, Bucureşti, 1881.

Coresi 1581 = Coresi, *Carte cu învăţătură*, 1581, Publicată de Sextil Puşcariu şi Alexie Procopovici, Atelierele grafice SOCEC & Co., Societate anonimă, Bucureşti, 1914.

Diaconovici Loga 1822 = Diaconovici Loga, Constantin, *Gramatica românească*, Buda, 1822.

Dosoftei 1673 = Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, 1673, Publicată de I. Bianu, Tipografia Academiei Române, Bucureşti, 1887.

Frâncu 2009 = Frâncu, Constantin, *Gramatica limbii române vechi (1521-1780)*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2009.

Frâncu 2014 = Frâncu, Constantin, *Despre unele forme supracompuse* în *Ion Coteanu in memoriam*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti 2014, p. 145-156.

Gildersleeve 1903 = Gildersleeve, B. L., *Latin Grammar*, London, 1903.

Hill 1861 = Hill, George, *Gramatica limbii latine în comparaţie cu limba română*, Bucureşti, 1861.

Ioniţiu 2011 = Ioniţiu, Ionela, *Gerunziul şi participiul în limbile engleză şi română. Perspectivă contrastive*, Editura Universitară, Bucureşti, 2011.

Ivireanul 1972 = Ivireanul, Antim, *Opere*, Ediţie critică şi studiu introductiv de Gabriel Ştrempel, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Micu 1780 = Micu, Samuil, *Elementa Linguae Daco-Romanae, sive Valachicae*, Viena, 1780.

Tempea 1797 = Tempea, Radu, *Gramatică românească*, Sibiu, 1797.

Şincai 1805 = Şincai, Gheorghe, *Elementa Linguae Daco-Romanae sive Valachicae*, Buda, 1805.

Văcărescu 1787 = Văcărescu, Ienăchiţă, *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi orânduielelor gramaticii rumâneşti*, Tipografia Episcopiei Râmnicului, 1787.

Mulţumiri / Acknowledgments

*Această lucrare a fost publicata cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanţat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

COSTACHE OLĂREANU – *AVIONUL DE HÂRTIE*

Elena LAZĂR (BURLACU)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Author of two epistolary novels of a certain value, Costache Olăreanu provides a consistent prose in picture of literary of contemporary fragments.Plane" and "Love in Words and Trees"reveal a new and uncomfortable structure for the reader who is accustomed with the heterogeneous structure of the traditional novel, as they are, like most of Olăreanu's texts, a happy experiment, but neverthelessan experiment.

Keywords: plane, love, woman,letter, record.

Autor a două romane epistolare de o certă valoare Costache Olăreanu oferă o proză consistentă în peisajul literaturii fragmentare contemporane.

Romanele *Avionul de hârtie* şi *Dragoste cu vorbe şi copaci*, relevă o construcţie nouă şi incomodă pentru cititorul familiarizat cu structura eterogenă a romanului tradiţional, ele fiind, ca multe din textele lui Olăreanu, un experiment fericit, dar un experiment totuşi.

Romanul *Avionul de hârtie,* apărut la Editura Cartea Românească, în anul 1983, conține un motto extras din bizara povestire a lui Radu Petrescu, *Sinuciderea din Grădina Botanică*: „*Domnule, îmi spuse într-o dimineață de iulie (...) părăseşte, pentru numele lui Dumnezeu această femeie fatală*!"[1] , acest imperativ folosit îndemnând parcă la zbor.

Titlul acestui roman ne duce cu gândul la anii copilăriei când alergam pe câmpii și fericiți rosteam în cor: „*Avion cu motor/ Ia-mă și pe mine-n zbor, / Nu te iau că ești mic/ Și te cheamă Polonic*!", versuri din popor, moştenite din generație în generație.

Și nu sunt doar făpturile crude, pline de dorințe și pasionate de zbor. Adultul, în momente nostalgice, evocă acest episod unic al vieții. Scriitoarea Maria Grădinaru, asemenea lui Costache Olăreanu, și-a pregătit atentul zbor al cuvântului și în poezia *Îți aminteşti* descrie prin ochii maturului sentimente sfioase : „*Îmi spuneai/ Marie, tu eşti poezia/ Eu râdeam ca un copil , alergam şi strigam/ « Avion cu motor/ Ia-mă şi pe mine-n zbor»/ unei jucării imaginare, să mă elibereze din cerul ochilor tăi*"[2]

Ana Blandiana se aseamănă „*elicei avionului/ neputincioasă până-i poți vedea rotirea*"[3] în (Fii înțelept), iar în „Ocean de pământ", scriitorul Guillaume Apollinairie susține că „din avioane pică ouă", oul ducându-ne oare la creație? Despre creație, dar nu a vieții ci a instrumentelor de zbor, un scurt îndrumător despre modalitățile de realizare și lansare, volum recomandat celor iubitori și pasionați de făurirea avioanelor de hârtie, ne dăruieşte Angelika Hahn.

[1] Costache Olăreanu. *Avionul de hârtie.* Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 1983, p. 2
[2] Maria Grădinaru. *Visul crisalidei*. Editura: Ars Longa, Iași, 2014
[3] Ana Blandiana. *La cules de îngeri*. Editura: Litera, Chișinău, 1997, p. 31

Originea „Avionului de hârtie", este dezvăluită într-o însemnare de jurnal: „*Pe drumul de întoarcere mă gândesc la subiectul unui roman de dragoste*". Eroul vine la iubita lui, o scoală din somn, ea îl repede (îl anunțase cu puțin timp înainte că nu vrea să-l mai vadă) și readoarme. Atunci el ia o bucată de hârtie și-i scrie: „*Iubita mea, ai adormit cum nu se poate de frumos..." „Iar tot romanul să nu fie decât această scrisoare, o scrisoare de 200 de pagini."*[4]

Prea lunga scrisoare, la care se reduce romanul, este privită ca o provocare, cu o evoluţie pe care nu a anticipat-o şi pe care o vede că se desfăşoară în faţa lui ca şi cum ar fi scris-o altcineva. Despre materia primă din care este alcătuit avionul lui Olăreanu, Radu Petrescu afirmă : „ *Crezi că trăim intr-o altă parte decât aici, în hârtii*?"[5]

Această hârtie transformată în scrisoare poate fi o sentință, decizie a unei relații, decizie asupra vieții, vestitoare a morții.

Dar când hârtia-scrisoare devine anonimă, lucrurile se agită. „*Uitați, s-a primit o anonimă...Nu ne întrebați de unde știm... vrem să vă prevenim... Sunteți denunțați că se întâlnesc în casa dumneavoastră diverși reacționari... mă rog, așa scrie acolo... că ascultați posturi străine, că țineți ședințe, complotați și alte bazaconii (...) Mă gândeam, bineînțeles, la întorsătura pe care o luase vizita noastră «de prevenire» (...) Cine a trăit starea de victimă știe să devină și călău, dacă împrejurările i-o permit.*"[6]

Pentru un condamnat la ani de lagăr, interzicerea corespondenței însemna de fapt pedeapsa cu moartea. Pentru deținuți, a da un semn de viață familiei, reprezenta o idee care le ocupa toată mintea.

Scrisorile erau adesea „*modelate în formă de avioane de hârtie*"[7] ca să poată trece de sârma ghimpată din jurul lagărelor. Trecătorii le luau de pe jos și le expediau la adresa indicată, riscând și ei să își piardă libertatea.

În vreme de pace, *Avionul de hârtie,* construit de Costache Olăreanu, reprezintă spațiul ce acoperă întreaga experiență trăită de cei doi îndrăgostiți. Cei doi pasageri de la bordul acestui avion sunt total nepotriviți. Incompatibilitatea lor este cauzată de calitatea intelectuală diferită, de comportamentele lor sociale și de mediile proprii, fiecare având o viziune asupra vieții și a sentimentelor ce-i separă. Pilotul acestui avion este un iubitor de literatură, genul de bărbat visător ce are alături, ca pasageră, tipul femeii seducătoare.

Acest roman este, deopotrivă, o poveste de dragoste şi o poveste a scrisului, un fapt al trăirii şi unul al creaţiei. Sau cum spunea Tia Şerbănescu: „*... romanul lui Costache Olăreanu este de fapt, un roman despre dragoste iar dragostea, un pretext pentru a explora universul interior al personajelor".*[8]

Scrisoarea este pentru Olăreanu punct de plecare, substanţa din care se înfiripă textura romanului, epistola fiind reflectarea unui fragment din existenţa celui care atunci când s-a aşezat la birou, s-a transformat deodată, dintr-un modest profesor de română în „scriitor".

---

[4] Costache Olăreanu. *Cvintetul melancoliei*. Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 1984, p. 139.

[5] Mihai Dragolea. *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște*. Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 130

[6] Costache Olăreanu. *Avionul de hârtie.* Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 1983, p. 56

[7] www.agerpres.ro/cultura/20015/01/27/scrisori-din-gulag-expuse-la-moscova-13-01-29 accesat 19 iunie 2015

[8] Tia Șerbănescu..În: România Liberă *Dragostea ca pretext*, 20 aprilie, 1983, p.10

Scrisul, epistola, capătă viaţă, realitatea modificându-se în funcţie de pendulările ei între real şi imaginar, femeia căreia îi scrie, nemaifiind decât un pretext, autorul scrisorii (detaşat şi implicat în acelaşi timp) descoperind cu mirare că acesta se constituie într-un roman, autorul rândurilor devenind ceea ce şi-a dorit, dintotdeauna scriitor.

Condiția lui, a celui care scrie in romanul *Avionul de hârtie*, este aceea „a unui *autor-dictator* căruia cititorul trebuie să-i înțeleagă și să-i accepte *egoismul*; niciodată *el* nu divulgă numele ei din credința că «*știind cum se numește o ființă sau un obiect poți să le stăpânești*» și din dorința ca imaginea *ei* să rămână doar *în stăpânirea* lui: egoism al îndrăgostitului , dar și al scriitorului”[9]

Putem concluziona că cititorul devine o a doua „*ea”,* dominată de autorul care ne relevă fragmente considerate a fi potrivite iar cel ce citește nu are altă obțiune, decât aceea de a recepta doar ceea ce primește.

Dana Dumitriu consideră că în paginile romanului *Avionul de hârtie* „*confesiunile profesorului de română alunecă subtil printre rânduri autentice și întâmplări posibile, inventate în limitele verosimilității pentru nevoile unei demonstrații (...). Proza lui Costache Olăreanu pare a pune problema individualității sub această formulă: spune-mi ce imaginezi ca să-ți spun cine ești”*[10]

Nu este deloc ușor să încerci și chiar să începi un demers interpretativ al unei opere, când istorici și critici literari de prestigiu au făcut-o înaintea ta. Și mă refer aici la nume cunoscute și impuse de decenii în materia de specialitate precum Ion Rotaru, Eugen Simion, Mircea Zaciu, D. Micu, Tia Șerbănescu sau mai noi ca Virgil Podoabă, Florina Pârjol, etc.

Virgil Podoabă pune întrebarea: Costache Olăreanu este „Postmodern, cumva, înainte de Cărtărescu?”[11] Și de ce această întrebare? Pentru că criticul constată la scriitorul târgoviștean năzuința, apoi nostalgia unei schimbări esențiale a scrisului său. Susține că demersul creator al lui Olăreanu este metodic, perseverent alcătuit din exercitarea pe „arii mici și după modele clasice”, impuse prin „expresivitate, concizie și ingeniozitate artistică până la parametrii estetici maximi”.

Toate modalitățile utilizate: jurnalul, schița, portretul caracterologic, dialogul cu tâlc, povestirea anecdotică, bruionul, textul scurt, îl definesc ca modern sau chiar postmodern, cum susține criticul, amintit mai sus, în lucrarea *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare*.

Costache Olăreanu însuși, „hâtru”, se plânge că nu poate scrie un roman lung, gros, etc., se dovedește în realitate a fi „*un mare tehnician și stilist al romanului miniatural, contras la proporții minuscule și cu nimic mai prejos decât cel monumental*”[12]

Cititorul este plăcut surprins de întoarcerea autorului (postmodernist) la maniera veche, clasică a epistolei, cultivată în special de Ion Ghica în *Scrisori către Vasile Alecsandri,* și mai apoi, de alți autori precum Camil Petrescu în *Patul lui Procust,* ca să ne oprim doar la aceste lucrări și autori care se găsesc la antipozi din anumite puncte de vedere.

---

[9] Ioan Holban. *Literatura română de azi. Poezia-Proza*. Editura: Tipo Moldova, Iași, 2012, p. 1002

[10] Dana Dumitriu. *Un roman epistolar*. În *România Literară*, Nr. 19/ 12mai 1983. p. 10

[11] Virgil Podoabă. *Metamorfozele punctului. În jurul experienței revelatoare* . p. 68

[12] Ibidem, p. 69

Întorcându-ne la Costache Olăreanu, se observă îmbinarea plăcută a realului cu artificialul, etalarea, dar nu chiar obositoare a culturii autorului, a psihanalizei, a părerilor despre literatură (de formație profesională) și tehnica ei cu minieseuri despre gelozie, despre păr, despre femeie, maniera de cucerire a femeii, inefabilul în concepția sa, preluat de la criticul literar George Călinescu.

Și chiar a aplicat această modalitate de surprindere a inefabilului (adică a concretului) în mai toată opera.

Lectura romanului *Avionul de hârtie* este mai plăcută, mai atractivă, poate și pentru faptul că nu mai abundă în atâtea date biografice și referiri la colegi și personalități care apar în multe din celelalte opere.

Întâlnim în paginile romanului descrieri despre spionajul conjugal, gelozie, nebunie, spital, moartea ca element prezent alături de boală, lenta sau rapida degradare (ochii, mâna).

Finalul operei, a călătoriei prin trecutul autorului-personaj, poate fi „*o exteriorizare a ființei (...) de la începuturi până azi, o proiecție a trăirilor"*, o călătorie între deal și vale (a la Blaga), o întoarcere în natură, „*căldura pe care o simți înaintea marelui salt în neființă*", gustul sălciu din gură; amintirea avionului de hârtie, a scrisorii care acum cade în noroiul vulgarităților și deriziunilor (...) a întunericului care s-a lăsat, a singurătății. Ce a rămas din scrisoare (din viață)? „*O plută șubrezită de care îmi agăț ultimile pâlpâiri*".[13]

Simbolistic vorbind, scrisoarea întruchipează viața, iar rândurile ei durata.

Poeta Mediana Stan vine să întărească această afirmație și în poezia „Avion de hârtie", susține că ea, hârtia, vorbește: „*O aude din nou spunând/ acum ai putea să faci din mine un avion de hârtie/ fără să știi te voi atinge mereu cu degete care nu vor fi ale mele/ degete de hârtie (...) Bunicul a plecat supărat, toate casele, străzile sunt făcute din hârtie, pe cele ce-i stau în cale/ bunicul le mototolește, le face cocoloașe, le aruncă în urmă*".[14]

Despre vehicolul aerian au mai scris autori precum : Down O´Porter - *Avioane de hârtie (*roman), Elise Wilk – Avioane de hârtie (text dramatic), Ana Blandiana, Maria Grădinaru, Mediana Stan, Louis Savary- *Un poem nous separe* (*Poezii despre aviație)*, Eugen Dulbaba- *Avionul de hârtie* (volum de poezii). Salutul avionului de hârtie – Sebestyen Peter (trad. P. Troth Iren).

„Gravitația e învinsă prin scris, epistola s-a desprins de document, a devenit un avion de hârtie, jucărie (și nu numai) care transportă atât „visuri" cât și „ proiectile" (ironia, parodia, grotescul, caricatura lansate peste ticuri și prostii).[15]

BIBLIOGRAFIE

1. Blandiana, Ana. (1997). *La cules de îngeri.* Chișinău, Editura: Litera
2. Dumitriu, Dana. (1983). *Un roman epistolar.* În *România Literară*, Nr. 19/ 12 mai
3. Down O´Porter (2015). *Avioane de hârtie*. Grupul Editorial RAO
4. Dragolea, Mihai. (1992). *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște.* Cluj, Editura Dacia.

[13] Costache Olăreanu. *Avionul de hârtie.* Editura: Cartea Românească. Bucureşti, 1983, p. 196

[14] http://atelier.liternet.ro/articol/10681/Mediana-Stan/Avion-de-hartie.html

[15] Mihai Dragolea. În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște. Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 123

5. Grădinaru, Maria. (2014). *Visul crisalidei*. Iași, Editura Ars Longa
6. Olăreanu, Costache. (1983*). Avionul de hârtie*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
7. Olăreanu, Costache. (1984). *Cvintetul melancoliei*. Bucureşti: Editura Cartea Românească
8. Olăreanu, Costache. (1987). *Dragoste cu vorbe şi copaci*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
9. Olăreanu, Costache. (1983). *Însemnări la un roman de dragoste.* În *România Literară*, anul XVI, nr. 15, 14 aprilie.
10. Holban, Ioan. (2012). *Literatura română de azi. Poezia-Proza*. Iași, Editura: Tipo Moldova.
11. Podoabă, Virgil. (2004). *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare.* Piteşti: Editura Paralela 45.
12. Şerbănescu, Tia (1983). *Dragostea ca pretext*. În: *România Liberă*, 20 aprilie
13. www.agerpres.ro/cultura/20015/01/27/scrisori-din-gulag-expuse-la-moscova-13-01-29 accesat 19 iunie 2015
14. http://atelier.liternet.ro/articol/10681/Mediana-Stan/Avion-de-hartie.html, accesat 20. 07. 2015

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

A FEW COMMENTARIES REGARDING THE OTOMANI CULTURE AND ITS CANNELÉ DECORATED BACKGROUND

Ioana-Iulia OLARU
"G. Enescu" University of Arts, Iași

Abstract: In a time when the development of bronze metallurgy (which led to more developed, specialized weapons) had as result important economic and social changes, the one which did not benefit very much was ceramics. But the series of these cultures continue to exist and even nowadays we can admire tremendous breakthroughs. One of them is the Otomani Culture which, despite the overwhelming spreading of utilitarian pottery, will also have fine ceramics, bringing as novelty the so-called artistic background with fluting – all these events happened in the context of the stylistic unity of the ceramics which was specific to Bronze Age, dominated by geometry as far as motifs are concerned and also by their creation using incision or sticking. Just like we have mentioned above, the Otomani ceramics which, after the two first phases, records a qualitative step forward in the 3rd phase, when technique brings the novelty of the engobe, especially the decor will be the one to suffer from some changes – fluting – and whose presentation together with the entire ceramics, will be the focus of the present study.

Keywords: askos, engobe, fluting, Tesalian, removable

În ciuda migrațiilor, noua Epocă (a bronzului) a fost, se pare, destul de calmă, dat fiind specificul așezărilor (se remarcă dispariția fortificațiilor), ceea ce a avut ca rezultat o economie stabilă și echilibrată, bazată pe agricultură, dar și pe păstorit. Are loc acum procesul de indoeuropenizare, de interes fiind cristalizarea populațiilor proto-tracice, dar, din păcate, tracii din nordul Dunării vor fi semnalați abia în Epoca fierului, prin sec. al VI-lea î.Hr. Productivitatea muncii sporește prin dezvoltarea metalurgiei bronzului, care dă naștere unor unelte tot mai perfecționate.

Transformările economice și sociale se vor reflecta și pe planul construcțiilor, ca și pe plan artistic în general. De exemplu, datorită întrebuințării uneltelor din metal, chiar numărul construcțiilor sporește, formele fiind tot mai diversificate; iar schimbarea petrecută la nivel social, prin apariția unei societăți patriarhale și ierarhizate pe structuri de putere și prestigiu, dă naștere tumulului colectiv sau individual, al căpeteniei, ca monument funerar. După cum se va vedea și în toate domeniile artei, se răspândește cultul focului și cel solar, principii active de transformare a lumii, mișcarea Soarelui pe cer fiind sugerată atât în sanctuare, cât și ca motiv decorativ (cercuri, cercuri cu raze, roți, spirale) sau în formele carelor (solare) – modele miniaturale din lut. Și aceasta deoarece neoliticul cult al fertilității și fecundității își pierde tot mai mult importanța, fiind tot mai adesea însoțit de adorarea forțelor naturii, în mod deosebit a Soarelui. Noile concepte uraniene înlocuiesc așadar vechile concepte htoniene, astfel încât și numărul figurinelor feminine anterioare, ale Zeiței Mame, se va diminua treptat, dar mai ales

se răspândește tot mai mult, încă de la începutul epocii, ritul funerar al incinerării (pe lângă inhumarea specifică Neoliticului).

Metalurgia în continuă dezvoltare și arta metalelor, care vor deveni din ce în ce mai importante, nu vor conduce însă la dispariția ceramicii (deși un oarecare regres se va face simțit), care ne va lăsa realizări importante, făcându-se remarcată în continuare, în întreaga Epocă a bronzului, o serie de culturi distincte. Cu toate acestea, predomina olăria utilitară, într-o tehnică rudimentară, cu o pastă poroasă, calitatea și diversitatea formelor și decorului scăzând. Nu lipsește nici ceramica fină, dar este diferită ca factură față de cea neolitică, o caracteristică importantă și comună tuturor culturilor fiind acum deosebita plasticitate a olăriei, care urmărește să reproducă vasele din metal, așadar tinzând tot mai mult să sugereze prețiozitatea metalului nou descoperit, bronzul. Distribuția tectonică a decorului, prin care sunt puse în evidență segmentele vaselor, este o caracteristică a ornamenticii în toată Epoca bronzului, cum comune sunt și lustrul metalic sau predominanța inciziei și a împunsăturii motivelor, dar și geometria (liniară și spiralică) – aproape exclusivă.

Aparținând Epocii bronzului mijlociu[1] dar și a celui târziu[2], cultura Otomani este răspândită în vestul și în nord-vestul României[3] (jud. Arad, Bihor, Satu Mare, Maramureș[4], dar și jud. Timiș, Hunedoara, Sălaj, Cluj, Mureș[5], știut fiind că prezența acestei culturi a fost semnalată și în vestul Pod. Transilvaniei[6], chiar dacă, se pare, doar la nivel cultural, fără aport al populației[7]); dar ea depășește la vest și la nord-vest granițele României[8], ajungând până în nord-estul Ungariei și sud-estul Slovaciei[9], Polonia de sud-est, Ucraina Subcarpatică[10]). Denumită astfel după un sat din com. Sălacea (jud. Bihor) (unde au fost descoperite primele așezări), această cultură tipică de câmpie este contemporană cu cultura Sighișoara-Wietenberg

[1] 2 300/2 200 – 1 500 î.Hr., când se răspândește cultul solar. Cf. A. Vulpe, M. Petrescu-Dîmbovița, A. László, *Cap. III. Epoca metalelor (Partea I. Preistoria*), in Mircea Petrescu-Dâmboviţa, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor,* vol. I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate,* Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.218

[2] 1 500 – 1 300/1 200/850/chiar 700 î.Hr., când au loc sinteze culturale, dar și nașterea unor noi culturi datorate mișcărilor de populații: pătrunderea unor grupuri din stepele de la nordul Mării Negre, care intră în contact cu populația locală. Cf. Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri şi până astăzi*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1971, p.30; A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.220

[3] În Câmpia Vestică, implicit în întreg bazinul mijlociu al Tisei. Ca răspândire, cultura a cunoscut fluctuații. Așezările de tip *atol* (insule în cadrul unor zone mlăștinoase) sau *tell*, de-a lungul Tisei și al afluenților ei (inclusiv Cetatea de pământ de la Otomani) au fost preferate la un anume moment (la Otomani, la sf. fazei a doua). Cf. A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.252, 254

[4] Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1980, p.108

[5] Pentru detalii, vezi Ivan Ordentlich, *Aria de răspândire a culturii Otomani de pe teritoriul României*, in *Marmatia*, II, Baia Mare, 1971, p.19-35

[6] Pentru detalii, vezi Mihai Rotea, *Penetrația culturii Otomani în Transilvania. Între realitate și himeră*, in *Apulum*, XXXI, Alba Iulia, 1994, p.39-57

[7] Gruia Fazecaș, *Aspecte privind așezările culturii Otomani de pe teritoriul României*, in *Crisia*, XXVI-XXVII, Oradea, 1997, p.59

[8] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.108

[9] A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.252

[10] Tiberiu Bader, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică,* Bucureşti, Ed. științifică și enciclopedică, 1978, p.30

(elemente de tip Otomani apar la sfârșitul acestui grup cultural și în estul Munților Apuseni, în aria Wietenberg). Unitatea stilistică a fost remarcată în toată aria de răspândire a acesteia.

În această uniformitate a stilului, remarcabilă este ceramica, ce o și individualizează, mai ales în ceea ce privește decorul.

Dar și formele vaselor au particularitățile lor, eleganța și grația fiind reprezentative atât pentru tipurile specifice – căni și cești globulare, cu toartă supraînălțată, cu un buton sau o creastă (pentru perioadele mai târzii), amforele cu două toarte, strachinile largi, evazate, dar și vase cu picior –, cât și pentru vasele mai rar întâlnite – *askos*-ul, castronul cu 4 picioare, suportul de vas, vasul-altar.

Precum particularități are și tehnica de lucru, ce folosește ca material lutul de bună calitate (provenit din interiorul așezărilor)[11], chiar dacă este lucrat mai puțin îngrijit în cazul ceramicii grosolane, cu pereți groși și destul de friabili, existentă în toate fazele (când pasta conține mult degresant – pleavă sau pietriș, iar arderea, relativ slabă, în gropi deschise sau semideschise, avea ca rezultat neuniformitatea cromatică: de la brun-deschis, brun-cenușiu, brun-roșcat, până la brun-închis). Treptat, se răspândește ceramica fină, cu o pastă de o calitate tot mai bună: degresantul este nisipul fin sau mica, arderea se face în cuptoare înăbușite, cromatica variază de la roșcat-gălbui la gri-deschis sau închis, până la negru, iar pereții vaselor (chiar mari) sunt subțiri și acoperiți acum cu angobă[12].

Revenind la decor, acesta este cel a cărui complexitate aduce noutăți, mai ales în fazele târzii. Pe lângă incizii și gravuri umplute cu pastă albă, va apărea și ornamentația modelată – creată cu mijloace plastice: caneluri, proeminențe organice, butoni[13] –, care va respecta părțile componente ale vasului, această decorație tectonică și combinatorie fiind o caracteristică a culturii Otomani. Simbolistica solară este evidentă în amplasarea motivelor radial față de axa vasului, dar și în prezența motivului solar, uneori împreună cu cel al apei (ca în interesanta strachină în formă de cochilie de la Valea lui Mihai, jud. Bihor[14]); dar întâlnim și ghirlande, arcade, spirale recurente sau conjugate.

În ceea ce privește formele[15], dar și tipul unor motive ale ceramicii Otomani (spirale, arcade, ghirlande fin incizate), analogii s-au găsit cu vasele din culturile sudice Verbicioara și Gârla Mare[16], influența culturilor Wietenberg și Suciu făcându-se simțită mai târziu, în sintaxa decorativă: ordonarea pe registre orizontale a motivelor [17]. De altfel, amplasarea motivelor este cea care deosebește și zone stilistice diferite ale culturii: această din urmă

[11] *Ibidem*, p.42
[12] *Ibidem*, p.42
[13] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.110
[14] Descoperită împreună cu alte 28 de vase – cești de diferite mărimi, o urnă și încă o strachină – în punctul Groapa de Lut. Cf. H. D. in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p.302, s.v. *Valea lui Mihai*
[15] Cești cu gâtul înalt cilindric, fund îngust și toartă zveltă, strachini cu buza pătrată. Cf. L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.254, s.v. *Otomani*
[16] *Ibidem*
[17] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.110

dispunere – pe registre – este particulară zonei Careilor, pe când un mare simbol solar constituie decorul tectonic al vaselor din Valea Ierului[18].

Cercetătorii au optat pentru 3 faze ale culturii (în urma studiilor de la staţiunile Cetăţuia şi Cetatea de pământ de la Otomani[19]), deşi acestea sunt încă insuficient şi incomplet analizate şi chiar stabilite[20].

Prima fază (2 000 – 1 500 î.Hr.)[21] este o perioadă de tranziţie, care moşteneşte şi continuă cultura Baden[22]. Predomină ceramica grosolană, lucrată într-o pastă primitivă şi cu un decor modest, pe care îl vom regăsi şi în fazele următoare: striuri trasate cu măturica, amprente textile, şiruri paralele de puncte incizate, benzi din triunghiuri incizate, striuri în grupe izolate, benzi reliefate, subţiri şi crestate. Dar există şi ulcioare sau străchini care nu aparţin ceramicii comune, iar decorul cunoaşte şi el excepţii, precum cel cu o canelură spiralică (de pe fundul unei cești), element ce va dispărea în faza următoare, pentru a reapărea în faza a treia[23]. În numărul cel mai mare sunt oalele: din pastă slabă calitativ, cu pietricele, având gura largă, buză evazată şi pereţii corpului arcuiţi. Răspândite sunt şi ulcioarele: cu gât înalt şi cu corp scund, bombat, ori cu gât mai jos şi corp mai înalt – ambele variante fiind neornamentate sau decorate cu şiruri de liniuţe verticale. Străchinile au şi ele două variante: una cu gura dreaptă, gât pronunţat, pereţi uşor arcuiţi, fund plat, cu două sau patru torţi, şi o variantă cu gura uşor trasă în interior, ornamentată cu striuri. În ceea ce priveşte ceştile, acestea apar încă în această fază, dar cele 3 variante (tronconică şi cu decor compus dintr-un brâu alveolar, concentric, sau cu brâuri alveolare şi cu şiruri de proeminenţe; ceaşca cu corp uşor bombat şi ornamentată cu mici proeminenţe; ceaşca cu gât înalt şi cu decor alcătuit din şiruri verticale şi orizontale de liniuţe) vor dispărea în fazele următoare, lăsând loc, treptat, unor exemplare tot mai mari şi cu alte funcţii. De bună calitate sunt fructierele, care sunt specifice doar primei faze, şi sunt de 4 tipuri: cu pereţi arcuiţi, picior plin, talpă evazată, neornamentată; cu pereţi drepţi, picior plin, talpă evazată, ornamentată cu mici proeminenţe şi cu creasta de cocoş pe buză; cu pereţi drepţi, picior cubic, gol, prevăzut cu 4 ferestruici, unele

[18] L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.255, s.v. *Otomani*

[19] A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.252

[20] După unele opinii, ar exista şi o a patra fază (aparţinând Epocii târzii a bronzului), care preia, pe de o parte, forme ale vaselor din faza anterioară a culturii: străchinile tronconice, cu buză evazată şi cu proeminenţe, ornamentate cu caneluri semicirculare şi cerculeţe; cănile de tip amforă, cu două torţi mari cu butoni, gât tronconic ornamentat cu caneluri verticale, picior cu talpă, gol în interior; cești bitronconice, cu buza evazată şi toartă supraînălţată, umărul puternic pronunţat şi fundul plat – în general neornamentate sau cu caneluri late şi oblice; oale de uz comun, decorate cu brâu alveolar sau cu proeminenţe. Dar, pe de altă parte, apar şi forme noi: străchini bitronconice, ornamentate cu grupuri de caneluri verticale sau orizontale, cu mici cerculeţe, cu brâuri crestate, dar în special cești aparţinând acestei faze: bitronconice cu gât înalt cilindric sau arcuit, buza evazată, toartă supraînălţată, neronamentate sau decorate cu caneluri înguste în partea superioară; sau cești aproape emisferice, buză evazată, gât scurt, toartă, precum şi cești cu corp înalt, aproape cilindrice, cu buză dreaptă, ambele neornamentate şi cu toartă supraînălţată. În privinţa decorului (în care întâlnim canelarea, proeminenţele, precum şi mici împunsături), analogii ale ceramicii fazei a patra se pot face cu grupurile Hajdubagos, Berkesz-Demecser şi Piliny, precum şi cu grupurile Igriţa şi Biharea din Crişana. Cf. Tiberiu Bader, *op. cit.*, p.56, 57, 62; A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.274;

[21] L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.254, s.v. *Otomani*

[22] Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, vol.I, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p.304

[23] *Ibidem*

exemplare cu torți, altele cu butoni, au ornamente cu brâuri înguste, crestate cu linii; cu pereți arcuiți, cu 4 picioruşe pline şi sunt ornamentate cu brâuri crestate şi cu mici proeminențe[24]. Un exemplu al acestei faze este un vas cu două torți, cu un decor compus dintr-un şir de alveole pe buză şi şiruri orizontale de câte 3 striuri paralele, arcuite pe corp[25].

În a doua fază (1 500 – 1 250 î.Hr.)[26], care aparține Epocii bronzului mijlociu, se găsește în continuare ceramica de uz curent din faza anterioară, din pastă poroasă, simplitatea fiind în continuare caracteristica ornamenticii: decorul este incizat, geometric, tectonic, amplasat în general pe corp în zona bombată[27], motivele decorative fiind: triunghiuri (haşurate), ghirlande, motivul solar (cercuri cu raze), benzi haşurări, mărginite cu câte două linii paralele, motivul crengii de brad, iar spre sfârşitul fazei: spiralele, ca pe un vas existent acum la Muzeul de Istorie al Transilvaniei de la Cluj-Napoca. În această fază însă, tehnica se îmbunătățește tot mai tare, înmulțindu-se ceramica omogenă, sonoră, lucrată dintr-o pastă foarte fină, fără nisip sau pietriş, cu pereți mult mai subțiri, deşi arderea se făcea în gropi deschise sau în cuptoare simple, fără grătar – o ceramică roşcată, gălbuie, neagră. Şi în ceea ce privește forma se constată apariția şi răspândirea unor exemple noi, alături de cele anterioare. Oalele lasă locul ceştilor, ca răspândire, acestea din urmă fiind de o mare varietate tipologică: ceşti scunde, cu gât scurt, corp semisferic, toartă uşor supraînălțată, exemplare neornamentate sau cu linii incizate pe umăr, formând motive geometrice simple (benzi de linii paralele, verticale pe corp şi concentrice pe umăr – motivul solar); forme mai evoluate: cu pereți arcuiți, prin care gâtul se desparte de corp, ornamentația fiind în linii simple, zig-zag-uri, triunghiuri haşurate (care se transformă treptat în arc sau arcadă), spirale simple sau înlănțuite, în formă de S; ceşti cu buza evazată, gât (mai înalt acum) despărțit în continuare de corp prin arcuirea pronunțată a vasului sau printr-un mic prag, corp înălțat, uşor bombat, uneori chiar zvelt, cu fund plat sau apare acum piciorul inelar, ornamentația fiind în arcuri, cu două rânduri de triunghiuri, spirale în S, fugătoare sau înlănțuite, incizate sau realizate printr-o canelură incipientă, butoni înconjurați de un şir de liniuțe şi cu câte două cercuri concentrice. O formă mai evoluată a ceştilor sunt cănițele, din pastă fină cu gât înalt, torți supraînălțate, corp bombat decorat cu incizii în zig-zag, benzi de linii, spirale, caneluri incipiente. Frecvente sunt străchinile, ornamentate în general cu linii simple, zig-zag-uri, spirale incizate, caneluri incipiente, butoni. Există următoarele tipuri: străchini cu corp scund, formă emisferică, gură largă, gât marcat prin arcuirea pereților, ornamentate cu mici crestături verticale pe buză şi cu unghiuri sau spirale pe corp; castroanele, cu formă tronconică, cu pereți înalți drepți, decorate cu linii incizate, arcade; castroane cu corp înalt, zvelt, îngustat spre fund, cu pereți arcuiți, neornamentate sau decorate cu triunghiuri haşurate şi cu benzi de linii în zig-zag (formă perpetuată şi în faza a treia); castroane-străchini cu corp puternic bombat în partea superioară şi buza trasă spre interior, exemplare neornamentate sau decorate cu linii în zig-zag şi cu caneluri incizate; castroane-străchini cu 4 picioare, având formă cilindrică sau conică, ornamentate cu şiruri de liniuțe verticale şi cu spirale slab canelate în jurul picioarelor. Dar există şi vase în forma unui bulb de ceapă, strecurători, tipsii (*vase de peşti*) în formă

[24] Pentru detalii, vezi Tiberiu Bader, *op cit.*, p.42-44
[25] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.304
[26] L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.254, s.v. *Otomani*
[27] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.304

ovală alungită, vase de tip *askos*, capace-opaițe, suporturi-cilindrice cu corp gol în interior și cu 4 ferestruici ovale alungite; vase ryton, vase-altar portativ, cupe, borcane[28].

Saltul calitativ al olăriei Otomani are loc în faza a treia (1 250 – 1 200 î.Hr.)[29] (ce aparține Bronzului târziu), de altfel tot o perioadă de tranziție, în care se resimt influențe ale culturii Suciu de Sus, în urma contactelor cu aceasta[30]. Din punctul de vedere tehnic, se folosește o pastă fină și apare pentru prima dată angoba[31]. Decorul este cel care suferă schimbările cele mai mari, acesta primind treptat – pe lângă geometria incizată – canelura specifică acestei faze; aceasta pe lângă faptul că este în general vorba despre o ornamentație deosebit de bogată. Amplasarea este de asemenea tectonică, incizată orizontal pe gât: două sau mai multe linii la distanțe egale (de exemplu, pe căni găsite la Valea lui Mihai) –, iar pe corp: incizii complexe (chiar foarte puternice, ca niște caneluri fine), la care se adaugă caneluri paralele grupate, verticale sau oblice (o cană din aceeași localitate); sub buză: linii orizontale sau în ghirlande în zig-zag; iar sub linia ce desparte gâtul de corpul vasului: triunghiuri hașurate, cu vârful în jos, completate cu mici puncte incizate-împunse[32]. Tot în ceea ce privește amplasarea decorului, apare în această fază împărțirea decorului corpului în metope prin două sau mai multe linii verticale, paralele (pe o cană găsită la Otomani-Cetatea de pământ), în interiorul cărora se află uneori un mic motiv solar: o alveolă rotundă, înconjurată de un cerc de puncte (motiv întâlnit și în alte combinații). Apar așadar noi motive incizate: rozetele cu mici împunsături, triunghiuri hașurate, benzi înguste (hașurate cu liniuțe verticale), șiruri de puncte (ca pe vasul mare cu umăr accentuat de la Otomani, cu gât înalt și ușor evazat, cu două toarte, unde decorul spiralic incizat, combinat cu 4 proeminențe, are liniile dublate de șiruri de puncte)[33], dar și ghirlande, spirale. Precum apare noutatea canelurilor, așa cum menționam mai sus: oblice, verticale, circulare, semicirculare, spirale, toate combinate cu proeminențe. Și formele vaselor sunt tot mai multe și mai elegante. Cești le au toarta supraînălțată, gâtul mult mai înalt decât în faza anterioară, despărțit de corp de un mic prag, corpul scund și bombat, exemplarele fiind ornamentate pe toată suprafața cu caneluri. Cănile, față de cești, au buza mult evazată spre exterior, gât înalt și arcuit, corp bombat, toartă tot mai supraînălțată, terminată printr-o proeminență conică; față de cești, gâtul cănilor este decorat, liniile incizate fiind înlocuite treptat cu caneluri verticale sau oblice. Străchinile-castroane au mai multe forme. Cele tronconice au formă aproape pătrată, gura largă, lobată, buză evazată, cu 4 proeminențe, gât marcat prin arcuirea pereților, decorul fiind realizat pe corp cu două șiruri de arcade din linii incizate. Alte străchini au dimensiuni mari, formă neregulată, pereți arcuiți, fiind ornamentate cu șiruri de liniuțe orizontale. Străchinile în formă semisferică au gura largă, decor cu caneluri verticale pe corp și concentrice pe fund. Cele cu buza mult răsfrântă au caneluri late în formă de semicerc, combinate cu 4 butoni conici. Dar există acum și vase cu picior (o formă evoluată a unor tipuri de străchini), precum

[28] Pentru detalii, vezi Tiberiu Bader, *op. cit.*, p.45-52
[29] L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.255, s.v. *Otomani*
[30] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.108
[31] Tiberiu Bader, *op. cit.*, p.52
[32] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.306
[33] *Ibidem*, p.304

și vase cu formă cilindrică; cele în formă de bulb de ceapă și cele de tip cuptor sunt specifice fazei a treia, ultimele continuând și în așa-zisa faza a patra[34].

Putem menționa câteva studii de caz tipice pentru decorul evoluat al acestei faze.

Decorul unei căni se desfășoară orizontal (dar nu în registre) pe toată suprafața vasului: o serie de arcade, ghirlande, șiruri de puncte și linii paralele, rozete circulare de puncte în golurile dintre arcele ghirlandelor[35].

De asemenea orizontală este și dispunerea ornamenticii unei amforete, pe care alternanța motivelor este diversificată, acestea (motivele) fiind însă destul de puține: ghirlande, rânduri de puncte împunse și grupe de linii[36].

Pe căni globulare cu toartă supraînălțată găsite la Sălacea întâlnim spirale conjugate, incizate, cu proeminențe în jurul cărora se desfășoară volutele, amplasate în bandă delimitată de câte două linii[37].

O strachină are buza (modelată în 4 colțuri) acoperită în interior cu o ornamentație în zig-zag dispusă într-un registru împărțit în 4 zone, iar în exterior cu o bandă haşurată vertical și cu o ghirlandă dublă[38].

Ornamentația plastică, cu caneluri grupate câte 4-5, completate și cu proeminențe, este cea mai deosebită, de o măiestrie care o face un apogeu al decorației ceramicii Otomani, particularizând-o. Se întâlnește mai ales pe amfore – unde canelurile înconjură proeminențele pe partea superioară a vasului, ori se arcuiesc deasupra lor[39] –, precum și pe străchini-capace, unde sunt dispuse radial, ca pe strachina de la Sălacea, de 31,9 cm diametru, cu 5 proeminențe conice și o toartă, iar în interspații, cu 6 rozete[40].

...Sau ca pe o amforă de cca 40cm înălțime, cu un ansamblu deosebit combinat al decorului, compus din incizii și caneluri: câte un rând de proeminențe (în formă de butonaș imediat sub gât și conice pe diametrul maxim al vasului), înconjurate de câte o canelură circulară și cu câte o fâșie de incizii verticale începând în spațiile dintre proeminențe și care ajunge până între proeminențele cu caneluri de pe mijlocul corpului.

Pe un vas-butoi, cilindric, cu două torți inelare, sugerând o situlă (34,9cm înălțime), de la Ciumești-Berea (com. Sanislau, jud. Satu Mare), decorul dispus radial alternează 22 de proeminențe cu 24 de fascicule: 3 șiruri orizontale de butonași conici, înconjurați de câte o canelură circulară și legați între ei cu caneluri orizontale[41].

Inclusiv motive complicate precum spiralele se întâlnesc în cadrul acestei ornamentații deosebite cu caneluri: precum cele de pe un vas cu două tortițe de la Otomani[42].

---

[34] Pentru mai multe detalii, vezi Tiberiu Bader, *op. cit.*, p.52-55
[35] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.306
[36] *Ibidem*, p.306
[37] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.111
[38] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.306
[39] *Ibidem*, p.307
[40] *Ibidem*, p.311
[41] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.111; Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.307
[42] Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.307

Plastica acestei culturi, în schimb, nu este la fel de bogată (o trăsătură comună, de altfel, întregii Epoci a bronzului): au fost descoperite câteva figurine antropomorfe feminine, cu cap mobil, preluând tipul *tesalian*: figurine cu cap amovibil și decor incizat[43] au fost găsite la Sălacea (jud. Bihor)[44]. Ceva mai numeroase sunt modelele miniaturale: care din teracotă (de la acestea s-au păstrat în general roțile): un exemplar întreg, de 11cm lungime (și realizat dintr-o singură bucată), a fost găsit la Tiream (jud. Bihor). Are laturile curbate decorate geometrizat și redă probabil un vehicul ceremonial folosit de un șef războinic, dar, oricum, și simbolistica solară în legătură cu drumul Soarelui realizat în vehicule de acest tip poate fi pusă în discuție[45].

Cultura Otomani este una dintre cele mai interesante și complexe culturi ale Epocii bronzului, aparținând grupării sud-vestice (împreună cu Verbicioara, Gârla Mare, Vatina, Balta Sărată, Periam-Pecica, Wietenberg, Suciu de Sus). Chiar dacă are un decor mai puțin complex decât cel al culturii Wietenberg, ea va juca un rol deosebit în menținerea tradițiilor locale în perioada Bronzului târziu, contribuind ulterior la nașterea culturii Gáva, de la începutul Epocii fierului.

BIBLIOGRAFIE

Bader, Tiberiu, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică,* București, Ed. științifică și enciclopedică, 1978

Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974

Fazecaș, Gruia, *Aspecte privind așezările culturii Otomani de pe teritoriul României*, in *Crisia*, XXVI-XXVII, Oradea, 1997, p.51-65

Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roşu, Lucian (coord.), *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri şi până astăzi*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1971

Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1980

Ordentlich, Ivan, *Aria de răspândire a culturii Otomani de pe teritoriul României*, in *Marmatia*, II, Baia Mare, 1971, p.19-35

Petrescu-Dâmboviţa, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor,* vol. I, *Moştenirea timpurilor îndepărtate*, Bucureşti, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

Rotea, Mihai, *Penetrația culturii Otomani în Transilvania. Între realitate și himeră*, in *Apulum*, XXXI, Alba Iulia, 1994, p.39-57

[43] Decorația figurinelor, în care este urmărită aceeași simbolistică solară regăsită în ceramică, este o trăsătură a plasticii Epocii bronzului. Cf. R. F. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.70, s.v. *bronzului, epoca*

[44] L. R. in Radu Florescu et al., *op. cit.*, p.302, s.v. *Sălacea*

[45] Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.111

ORIGINES HISTORIQUES ET PREMISSES SOCIALES DE L'APPARITION DU ROMAN POLICIER

Speranța DOBOȘ
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The article discusses the historical origins and the social premises concerning the emergence of the detective novel. Some critics consider the first writings which contain a logical reasoning to be the first detective stories. Others draw our attention to the delimitation between the stories which have a logical reasoning and the true ancestors of crime fiction, i.e. the stories which contain a professional investigation performed by a detective or a police inspector. The social aspects of the emergence of the detective novel are very important, as crime fiction appeared together with the rising of the bourgeoisie. The discovery of photography is another important factor in the development of crime fiction, accounting for the modernity of the detective novel. Due to its reproducible structure, the detective novel is appropriate with the demands of the capitalist society based on mass production and consumption. The detective novel is based on form and not on content, hence the despise of many critics for this genre which was included in paraliterature. With the rising of structuralism, we witness a re-evaluation and revalorisation of this literary genre.

Keywords: crime fiction, detective novel, serendipity, Structuralism, mystery novel.

Cette étude a été financée par le contrat POSDRU/187/1.5/S/155397 („Prin burse doctorale spre o nouă generație de cercetători de elită"), projet stratégique cofinancé par le Fond Social Européen, le Programme Sectoriel de Développement des Ressources Humaines 2007-2013.

Le genre policier apparait au milieu du XIXème siècle. Parfois nommé roman « policier », parfois roman « judiciaire », le genre policier est perçu comme un genre à part, ayant une histoire étroitement liée à l'histoire de l'époque moderne et à l'ascension de la bourgeoisie. Régis Messac essaie de définir le roman policier, après avoir démontré qu'on ne doit pas confondre le roman policier avec « le conte à sensation » ou avec « le roman d'énigme criminelle ». Il précise que *le roman policier est un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un événement mystérieux*[1].

Le genre policier apparaît au moment où les deux « blocs »[2] de la littérature, c'est-à-dire la littérature lettrée et la littérature populaire, étaient déjà bien constitués. Le roman policier vient s'insinuer entre ces deux types de production littéraire, étant une zone tampon

[1] Régis Messac apud Fosca, François, *Histoire et technique du roman policier*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937, p.24.
[2] Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Armand Colin, Paris, 2006, p.13

qui atténuait le *hiatus*[3] entre ces styles littéraires : *Le roman policier a occupé très tôt une région de la sphère littéraire que l'on peut qualifier de moyenne ou d'intermédiaire. Survenant dans la seconde moitié du siècle, il a même pris place entre ces deux «blocs» étanches qui constituaient alors la production lettrée et la production populaire, atténuant quelque peu le hiatus qui existait entre eux*[4].

La formule du roman policier ne s'est pas structurée d'une manière définitive dès le début. Les éléments constituants du roman policier se retrouvent isolement dans le roman chevaleresque et picaresque espagnol depuis 1554 jusqu'en 1626, ainsi que dans la littérature romantique, par exemple chez Victor Hugo, dans « Les Misérables » ou même chez Balzac, où l'on trouve des motifs de fiction policière. Les romans chevaleresques et picaresques espagnols sont les ancêtres lointains du roman policier et du thriller par leurs éléments indispensables, tels que les événements insolites, les coups de théâtre et la description des classes dangereuses et des criminels. Ils représentent le côté sensationnel du roman policier, du thriller, et non pas le côté intellectuel.

François Fosca définit le roman policier comme *le récit d'une chasse à l'homme, mais, […] d'une chasse où l'on utilise ce genre de raisonnement qui interprète des faits en apparence insignifiants pour en tirer une conclusion*[5]. Cette méthode du raisonnement inductif appliquée en littérature est appelée *zadiguisme* [6] ou *serendipity*[7]. C'est une technique essentielle dans la fiction policière, sans laquelle *un roman qui raconte une chasse à l'homme n'est plus un roman policier, mais un roman d'aventures…*[8]. Le *zadiguisme* est, donc, défini comme un raisonnement inductif qui peut être tracé dans la littérature depuis les contes des trois princes de Sarendip, le conte des fils du sultan Al-Yaman et Zadig jusqu'aux aventures du chevalier Dupin et Sherlock Holmes.

Fosca partage l'opinion de Régis Messac qui affirme qu'il ne s'agit pas *de déduction, comme on le répète à tort*[9] mais il s'agit du *raisonnement inductif*[10]. *Le raisonnement déductif part d'un principe général pour en déduire des applications particulières. Le raisonnement inductif, au contraire, part des faits en apparence non connexes pour en tirer une loi générale qui les relie entr'eux et les explique*[11].

Le terme *zadiguisme* provient du roman « Zadig » où, dans le troisième chapitre, Voltaire raconte l'aventure de Zadig qui est emprisonné parce qu'il a réussi de décrire le cheval de la reine et sa petite chienne sans les avoir vus, en observant les traces que ces animaux ont laissées dans la poussière. Certains critiques ont considéré ce récit comme la première histoire détective connue dans la littérature, qui reste à la base du roman policier. Et pourtant, le sujet de cette histoire n'appartient pas à Voltaire. Celui-ci s'est inspiré du livre

[3] Dubois, Jacques op.cit., p.13
[4] Dubois, Jacques op.cit., p.13
[5] Fosca, François, *Histoire et technique du roman policier*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937, p.35
[6] Fosca, François, op.cit., p.36
[7] Horace Walpole apud Fosca, François, op.cit., p.35
[8] Fosca, François, op.cit., p.36.
[9] Fosca, François, op.cit., p.41.
[10] Fosca, François, op.cit., p.41.
[11] Fosca, François, op.cit., p.41-42.

«Voyage et Aventures de trois princes de Sarendip, traduits du persan », paru en 1719, en France. Il y a un récit qui présente des raisonnements rappelant ceux de Zadig dont Fosca affirme: *Il est hors de doute que Voltaire l'a utilisé*[12].

Marc Lits démythise la notion de *zadiguisme*: *Cette notion de « serendipity », appelée aussi « zadiguisme », est, en fait, un simple raisonnement inductif, mais qui fonctionne dans un récit pour susciter chez le lecteur la surprise ou la peur, afin de mieux le rassurer ultérieurement. En somme, c'est un élément assez commun à toute intrigue, sur lequel de nombreux théoriciens du roman policier comme Messac, Fosca ou Boileau-Narcejac, dans une moindre mesure, se sont précipités afin d'apporter à un genre souvent décrié ses lettres de noblesse*[13].

Lits souligne le fait que la technique de *zadiguisme* représente un simple raisonnement logique, qui tient de l'observation des faits, des témoignages, des déclarations des personnages que le détective assemble et d'où il tire des conclusions et des déductions. En échange, au niveau de l'intrigue c'est une technique assez commune qui, dans le cas du récit policier, suscite le suspense et incite le lecteur.

Régis Messac, qui s'est occupé du roman policier et de ses origines dans l'ouvrage « Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique » (1929), va plus loin dans le passé et découvre les mêmes thématiques non pas dans un conte persan, mais dans un récit italien intitulé « Peregrinaggio di tre giovanni figliuoli del Re di Serendippo », traduit du persan par Cristoforo Romano et publié à Venise en 1557. Les thèmes qui ont été utilisés par Voltaire, étaient déjà connus et transposés en histoires par Béoralde de Verville qui a écrit et publié en 1610 « Aventures des Princes fortunés », ou par Th. S. Gueullette dans « Soirées bretonnes », en 1712.

Mais ce n'est pas tout. En « Mille et Une Nuits » il y a un conte, « Les Fils du Sultan d'Al-Yaman » qui ressemble à celui traduit du persan par Cristoforo Romano. Même si elles ne furent traduites en français qu'en 1811, « Les Mille et Une Nuits » datent du XIIIème siècle. Le conte invoqué ci-dessus apparait dans « Histoire des prophètes et des rois » due à Abou Djafar Mohammed Ben Djerin At Tabari, qui a vécu entre 838 et 923. *On pourrait croire que nous voilà au terme : nullement. Des érudits ont relevé la parenté qui relie ce conte à d'autres qui se retrouvent dans les récits talmudiques. À qui appartient la priorité ? D'après Israël Lévi, ces textes talmudiques remonteraient au IIIème siècle après Jésus-Christ. Il existe d'autre part une version tamoule et un fragment analogue dans un autre ouvrage indien ; et l'on pense que tous deux proviendraient d'un original sanscrit fort ancien […]*[14].

Régis Messac essaie de démontrer que le conte policier primitif doit être d'origine grecque et non arabe, hébraïque ou sanscrite. Le problème lié à la thèse de Messac c'est qu'il ne s'appuie pas sur des arguments probants. L'un des arguments est que l'esprit scientifique est apparu dans la Grèce Antique. Comme le raisonnement inductif est un raisonnement scientifique et l'esprit scientifique y est né, alors Messac tire la conclusion que le conte

[12] Fosca, François, op.cit., p.40.
[13] Lits, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Éditions du CÉFAL, Liège, 1999, p. 32.
[14] Fosca, François, op.cit., p.41.

policier est d'origine grecque. Or, pour observer les indices et en tirer les conclusions, il n'est pas nécessaire d'avoir un esprit scientifique développé.

Le deuxième argument est que les histoires bibliques qu'on trouve dans le livre de Daniel, l'histoire du dieu Bel et l'histoire de Susanne et des vieillards qui l'on injustement accusée, sont d'origine grecque, parce qu'elles font preuve du même raisonnement inductif d'origine scientifique. Mais cela ne suffit pas pour démontrer que ces deux contes sont d'origine grecque. Messac insiste sur l'idée que le *zadiguisme* est né en Grèce, invoquant, parmi ses arguments, le fait que *la curiosité grecque a vivement senti l'attrait du mystère, et l'on retrouve à chaque instant chez ce peuple deux tendances en apparence contradictoires: le goût pour le merveilleux, et le goût pour l'explication rationnelle du merveilleux, c'est-à-dire, l'anéantissement du merveilleux. À la première de ces deux tendances nous devons la mythologie hellénique ; à la seconde, l'esprit scientifique*[15]. Messac remarque le fait que le roman policier répond à ces deux exigences, le mystère et l'explication logique: *Messac relève que le roman policier satisfait à ces deux tendances: il nous propose des événements mystérieux, pour nous en donner ensuite une explication rationnelle*[16].

François Fosca et John Scaggs citent Dorothy L. Sayers qui retrouve les premiers raisonnements inductifs transposés en fiction littéraire, les premiers indices de *zadiguisme,* comme les appellent Fosca dans le récit d'Esope où le renard, qui traite le lion avec mépris, fait des raisonnements inductifs et, à l'aide des indices inconnus, tire une conclusion logique. Dans l'Enéide le poète latin Virgile nous fournit un autre exemple d'histoire à intrigue policière, l'épisode de Cacus et Hercule. L'Antiquité nous offre d'autres histoires similaires, mais dont la trame est plus développée. La Bible présente dans le livre de Daniel, chapitre XIV, comment celui-ci démontre, en utilisant les empreintes des pas, que l'idole du dieu Bel ne se nourrit pas d'offrandes mais ce sont les prêtres et leurs familles qui les consomment. Dans le XIIIème chapitre, pour démontrer l'innocence de Susanne que les vieillards ont injustement accusée, il les soumet à un interrogatoire séparé pour relever les contradictions dans leurs témoignages et leur perfidie : *Nous avons là, comme le fait très justement remarquer Miss Dorothy L. Sayers, l'illustration des deux méthodes encore usitées de nos jours : la méthode française de la confrontation des témoins, et la méthode anglaise, qui attache une extrême importance aux indices matériels*[17].

Enfin, Hérodote nous fournit un autre exemple dans le deuxième livre de son « Histoire », il s'agit du récit du pharaon de l'Egypte Rhampsinite, Ramsès le IIème, conformément aux historiens, qui avait fait construire une chambre sécurisée pour y ramasser ses trésors et qui est obligé de marier sa fille avec le voleur, qui s'avère plus intelligent que lui. John Scaggs rappelle lui aussi les quatre récits qui sont considérés les premières histoires et qui constituent les souches de la fiction policière : *The general critical consensus is that the detective story begins with Edgar Allan Poe, the 'father' of the detective genre. Crime fiction, however, of which Poe's detective stories form a subset, has a much earlier provenance, and in order to understand contemporary attitudes to crime, and to narratives of crime, it is necessary to outline the origins of the genre. Dorothy L. Sayers…identifies four stories as*

[15] Régis Messac apud Fosca, François, op.cit., p.42.
[16] Fosca, François, op.cit., p.43.
[17] Fosca, François, op.cit., p.37.

early ancestors of the genre: two Old Testament stories, dating from the fourth to the first century BC from the book of Daniel, one story from Herodotus, dating from the fifth century BC, and one story drawn from the Hercules myths[18].

Fosca remarque le fait que le conte présenté ci-dessus, l'histoire de Hérodote, contient tous les éléments qui se retrouvent dans le roman policier moderne : *les ruses ingénieuses d'un criminel, et le personnage de la femme séduisante et dangereuse, qui se sert de ses charmes pour découvrir les secrets. Ces deux éléments, avec les intrigues subtiles, on les voit apparaitre dans maint fabliau du Moyen Age et de la Renaissance, ainsi que dans les romans picaresques*[19].

John Scaggs et Jean Bourdier font référence à l'opinion de Julian Symons qui n'est pas d'accord avec l'affirmation que les éléments de détection dispersés dans la Bible et dans les histoires de Hérodote représentent des fragments de contes policiers ; il affirme que dans ce cas il ne s'agit pas de fiction policière: *Julian Symons, the British mystery author and critic, in reference to Sayers [...] argues that 'those who search for fragments of detection in the Bible and Herodotus are looking only for puzzles', and while puzzles are an essential element of the detective story, they are not detective stories in themselves (Symons 1993: 19)*[20].

Jean Bourdier avertit sur les *vrais et faux ancêtres du roman policier*[21] et il cite Julian Symons qui affirme que *Les historiens se divisent entre ceux qui soutiennent qu'il n'y a pu y avoir des romans policiers avant qu'existent des forces de police et de recherches organisées, et ceux qui découvrent des exemples de déduction rationnelle aussi bien dans la Bible que chez Voltaire et proclament qu'il s'agit là des premières histoires de détection. Pour le premier groupe, le roman policier commence avec Edgar Allan Poe, pour le second, il a ses racines dans les débuts mêmes de l'histoire connue*[22]. Bourdier partage l'opinion de Symons en ce qui concerne l'apparition du roman policier au XIXème siècle : *N'en déplaise à Julian Symons, on peut très bien considérer, que le roman policier commence au XIXème siècle – et pas nécessairement avec Edgar Poe – et qu'il a, en même temps, « ses racines dans les débuts même de l'histoire connue ». Simplement, il ne faut pas prendre les racines pour l'arbre. Ainsi, il est amusant de citer, comme on l'a fait d'innombrables fois, l'histoire de Rhampsinitus et de son voleur dans Hérodote, certains passages du « Livre de Daniel » dans la Bible et quelques extraits de « Mille et Une Nuits ». Mais il ne s'agit là que de petits récits où interviennent l'astuce et la ruse – comme on en retrouvera plus tard dans certains fabliaux du Moyen Âge – et aucun d'eux ne porte certainement en germe toute une littérature fondée sur l'énigme et sa solution. S'il suffisait d'avoir lu la Bible pour avoir la tentation d'écrire un roman policier, on peut se demander pourquoi il a fallu dix-huit siècles pour que quelqu'un y succombe enfin*[23].

Un autre exemple est fourni par John Scaggs qui considère que l'histoire d' »Œdipe Roi » écrite par Sophocle et mise en scène pour la première fois en 430 avant J.C., contient

[18] Scaggs, John, *Crime Fiction*», The New Critical Idiom, Routledge, London, UK, 2005, p.7-8.
[19] Fosca, François, op.cit., p.39.
[20] Scaggs, John, op.cit., p.8.
[21] Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Éditions de Fallois, Paris, 1996, p.19
[22] Julian Symons apud Bourdier, Jean, *Histoire du roman policier*, Éditions de Fallois, Paris, 1996, p.19-20.
[23] Bourdier, Jean, op.cit., p. 20.

tous les éléments du conte policier, y compris un mystère qui envahit le crime, un cercle clos de suspects et la révélation graduelle d'un passé caché, plein de secrets : *The story of Oedipus the King […] draws together all the central characteristics and formal elements of the detective story, including a mystery surrounding a murder, a closed circle of suspects, and the gradual uncovering of a hidden past…The story depends formally, like much detective fiction, on uncovering the identity of Laius's killer. As in much crime fiction, until what is identified as the Golden Age, between the two world wars, the criminal is an outsider […] Oedipus's enquiry is based on supernatural, pre-rational methods that are evident in most narratives of crime until the development of Enlightenment thought in the seventeenth and eighteenth centuries*[24].

Alors, partout dans la littérature, on retrouve des éléments dispersés qui, réunis plus tard, composeront le roman policier. Fosca fournit l'exemple de Hamlet dont *la ruse qu'il emploie pour mettre Claudius en face de l'image de son forfait, […] préfigure la reconstitution du crime en usage dans la police française*[25]. C'est pourquoi A.C. Ward appelle Hamlet, dans « The Nineteen-Twenties », *le premier policier amateur de la littérature*[26].

Fosca n'est pas d'accord avec l'affirmation de Ward, mais il devient conscient du procédé par lequel on peut transformer Macbeth et Hamlet en fiction policière : *Le premier non ; mais comme pour Macbeth, on voit assez bien comment on peut traiter le drame d'Hamlet pour le transformer en drame policier. Il faudrait supprimer le fantôme, et qu'Hamlet, soupçonnant que son père a été assassiné sans en avoir de preuves, s'efforçât de découvrir des indices et de démasquer le coupable*[27].

Walpole, qui avait lu « L'Histoire des Trois Princes de Sarendip » invente le terme *serendipity* qu'il attribue à *l'art de trouver des explications justes des faits qui semblent en apparence inexplicables*[28]. Il s'agit donc du processus de raisonnement inductif qui, à base des évidences, aide le détective à trouver une explication logique et à tirer une conclusion. Quand même, Walpole n'a pas recourt à ce procédé dans son roman, « Château d'Otrante » ; il s'est limité seulement à l'identifier, lui donner un nom et le définir. Le développement de la fiction fantastique, corroboré à la *serendipity*, la pseudoscience de Lavater appelé *physiognomonie* et la technique de déchiffrer les empreintes, ont eu une importance majeure dans l'apparition du roman policier.

On a souvent discuté la littérarité du genre policier et on s'est souvent demandé si le roman d'enquête est un genre littéraire ou non, en tentant compte du fait qu'il a été souvent assimilé à la paralittérature, en tenant compte du public lecteur, du style du roman policier et des sujets qu'il traite. Le genre policier est, sans doute, littéraire parce qu'il n'est pas un phénomène isolé ou au hasard, il fait partie du domaine littéraire par son enjeu et ses formes.

[24] Scaggs, John, op.cit., p.9-10-11.
[25] Fosca, François, op.cit. p.39.
[26] Ward, A.C. apud Fosca, François, op.cit., p.39.
[27] Fosca, François, op.cit., p.39-40.
[28] Fosca, François op.cit., p.49.

Mais, le roman policier a aussi une composante sociale, évidente dans sa thématique et sa forme, qui vise une certaine catégorie de public, selon l'observation de Jacques Dubois[29].

Fosca compare les livres à une société humaine et il remarque la position du roman policier dans cette société des livres : *À l'image de celle des humains, les livres forment une sorte de société. Les ouvrages de politique correspondent aux législateurs, de droit aux magistrats et aux hommes de loi, ceux de théologie au clergé….la poésie serait l'aristocratie et le roman représenterait la bourgeoisie, puisque, comme elle, il a pris naissance au dix-neuvième siècle…Et le roman policier ? Lui, c'est le bâtard, l'aventurier. Les histoires de la littérature et les manuels classiques l'ignorent. En apparence il n'a pas d'ancêtres ; mais…on est toujours le fils de quelqu'un*[30]. Et Fosca continue la description du roman policier: *Comme les aventuriers, il se mêle à toutes les classes de la société ; on le trouve aussi bien dans la loge de la concierge des faubourgs que dans le salon, tout en chromé et en miroirs, de la femme à la mode ; il se dissimule sous les dictionnaires du lycéen ainsi que sous les manuscrits de l'intellectuel. Toujours comme l'aventurier, il est très discuté : les uns le suspectent, le méprisent, l'accusent des pires méfaits, tandis que les autres raffolent de lui et le défendent avec passion*[31].

Avec l'avènement de l'École Fonctionnaliste Russe, le développement du structuralisme dans les années '60 et de la poétique comme science du langage, le récit policier commence à être réévalué, analysé et reconsidéré comme un genre digne à être revalorisé. D'ailleurs les théoriciens structuralistes affirment que tous les genres sont dignes à être analysés, spécialement les genres dits « bas », comme le conte de fée et le récit policier. Ils font la différence entre genres appelés hauts ou bas et le récit policier se prête très bien à être encadré en schémas narratologiques. Fosca remarque le fait que le roman policier est le plus lu de tous les genres, dans tous les milieux de la société, ce qui démontre le succès du genre policier et son impact énorme sur la société. Il est possible que ce succès soit dû à la structure facile du récit et à son caractère reproductible : *Fondé sur le schéma de l'enquête, le récit policier forme, à lui seul, une unité reproductible sans fin. Tout segment nouveau n'est pas engagé par des segments antérieurs mais est déterminé par un modèle générateur abstrait [….] le policier est par excellence récit fermé, qui n'a même pas à recourir aux trucages de la composition enchâssée*[32].

Le caractère reproductible de l'intrigue confère *au* genre policier une sérialité parfaite pour les exigences du capitalisme basé sur le principe de la consommation de masse : *Le genre inaugure […] une machinerie d'intrigue dont le potentiel de reproduction est pratiquement inépuisable […] il met en évidence cette dimension productive toutes les fois qu'il affiche sa dépendance à l'égard d'une combinatoire de base […]*[33]. *Tout part de son caractère aisément et rapidement reproductible*[34] offre au roman policier une dimension *foncièrement destinée à la production-consommation de masse*[35].

[29] Dubois, Jacques, op.cit. p.13
[30] Fosca, François, op.cit., p.11
[31] Fosca, François, op.cit., p.11-12.
[32] Dubois, Jacques, op.cit. p.19.
[33] Dubois, Jacques, op.cit. p.26.
[34] Dubois, Jacques, op.cit. p.28
[35] Dubois, Jacques, op.cit. p.28

Edmond Jaloux donne une définition du roman policier où il surprend exactement le caractère de la fiction policière: *il s'agit, en examinant les faits, des hommes et des circonstances, de découvrir l'auteur d'un délit ou d'un crime. N'y cherchez ni idées géniales, ni commentaires sur les passions, sur les mœurs, sur les grandes problèmes de l'existence ; quant à la psychologie, elle demeurera toujours individuelle*[36] .

Les thématiques du genre policier ont les origines dans la période romantique, quand la typologie du malfaiteur et du policier se profilent. Le roman policier offre une facette et une intrigue modernes à ces figures romantiques. Les thèmes de l'erreur judiciaire et du crime impuni, de la vengeance, la figure de l'inspecteur de police et du criminel remontent jusqu'à Hugo et Dickens, mais ces éléments restent isolés et ne laissent prévoir la structure formelle du récit policier. D'ailleurs Edgar Allan Poe avec ses « Histoires extraordinaires » fut le premier, en 1841-1842, à fixer un modèle narratif qui promet un grand avenir.

Poe exerce le genre policier sous forme de nouvelle, en mettant l'accent sur l'énigme intellectuelle. Le genre prend tout de suite un caractère double : la référence à une pratique sociale instaurée - c'est-à-dire l'enquête de police - et la reproduction sérielle. Dans le cas du roman policier, c'est le critère de forme qui prévale sur le critère du contenu, car la forme du récit policier doit se soumettre à certaines exigences qui le forgent comme style et genre. Les conventions du récit d'énigme, élaborées par Poe, seront reprises quelques années plus tard telles que l'auteur américain les a conçues.

Les premiers écrivains de littérature policière, comme Émile Gaboriau en France, se considèrent les continuateurs des feuilletonistes, tels qu'E. Sue, A. Dumas ou des romanciers tels que Balzac et Hugo. On y retrouve ce type de réflexion chez Poe, ou chez Gaboriau et Conan Doyle quand ils exposent les méthodes inductives de travail et les analyses. Balzac remarque le renouvellement de la littérature par les œuvres qui décrivent les classes dangereuses. « Les Mystères de Paris », *le roman à mystère*[37] ou le roman populaire de Sue contenait déjà les éléments constituants du récit policier, ce qui peut expliquer le succès auprès du public et la préférence du public pour la fiction policière. Mais c'est grâce à Gaboriau que le genre policier se développe, car il est le seul qui reconnaisse et exploite méthodiquement ce genre littéraire, en faisant preuve d'une conscience active pour la fiction policière et en contribuant pleinement à sa fondation. Vautrin est rusé mais il n'est pas capable de mener une enquête, Vidocq est doué de mémoire, mais il ne peut pas réaliser une enquête selon la méthode inductive. Balzac fait preuve d'imagination mais, pour élaborer les lois et la technique du roman policier, il faudra attendre un autre génie, un génie *où l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie fussent combinés en un alliage original : Edgar Poe*[38].

En ce qui concerne le contexte social, l'essor du genre policier a lieu en France pendant l'époque du Second Empire, époque de l'industrialisation, de l'aisance de la bourgeoisie, des aubes du capitalisme et de la société de consommation concentrée sur le règne de l'argent. Les relations sociales commencent à se transformer, les moyens de transport se développent, les grands réseaux ferroviaires apparaissent et le bourgeois, aisé maintenant, commence à voyager. Parce que le transport ferroviaire connaît un

[36] Edmond Jaloux apud Fosca, François, op.cit., p.14.
[37] Fosca, François, op.cit., p.14.
[38] Fosca, François, op.cit., p.55.

développement rapide, on commence à fonder les bibliothèques de gare qui facilitent la circulation des journaux et des livres. *Le bourgeois voyage en train, se rend au spectacle ou à l'exposition […]. La bourgeoisie montante inaugure l'ère d'un art d'imitation, le kitsch, fait d'objets manufacturés et d'idées reçues»*[39].

Le développement de la technique photographique est un autre élément qui contribue à l'apparition du roman policier. D'ailleurs la police utilisait déjà toutes les techniques récentes pour faire des investigations, par exemple pour identifier les criminels, et les auteurs des romans policiers, comme Gaboriau, le connaissent. Cela témoigne la modernité du roman policier qui construit les investigations sur les techniques modernes que la police utilisait. L'apparition de la photographie engendre le goût du public pour l'intimité, pour la vie privée voire secrète de l'autre, du voisin. Genre de l'indiscrétion, le genre policier fonde sa structure narrative sur le regard furtif, inquisitif sur la vie des autres, sur les détails de la physionomie, sur l'inventaire des objets dans un espace ou des actions d'une journée. *Un déplacement s'y joue au plan de la représentation, de la sphère publique vers la vie privée. La focalisation de la fiction sur la vie intime, voire secrète, des personnages est consubstantielle à l'énigme. Mode d'appropriation qu'ignorait le roman antérieur. Car fondamentalement la connivence entre détective (romancier) et lecteur est regard indiscret sur la vie des autres, curiosité trouble envers ce que fait le voisin. Somme toute, c'est un genre entier qui fait de l'indiscrétion et du commérage son principe narratif, son parti pris de méthode. À la faveur d'un accident, il s'autorise à sortir tout un refoulé de l'ombre. Inventaire des minutes d'une journée, des mesures d'un espace, des détails physionomie. Secrète et banale, l'histoire portée devant la scène est « microscopique »*[40].

On se pose la question quels étaient les exigences qui animaient la bourgeoisie moyenne en plein essor à l'époque du Second Empire et qui ont fait surgir et développer le genre policier qui s'avère le genre favori de cette classe sociale. La question est importante pour connaître le goût du public de cette époque-là et son évolution à travers le temps. La société bourgeoise était marquée par le désir de connaître, de mesurer, de repérer méthodiquement, de dénommer, de *détailler, dénombrer, identifier, d'établir un inventaire universel*[41], mais elle s'avère soupçonneuse, voire pudibonde, en ce qui concerne le cercle intime, la famille, la maison, la sexualité. Elle veut séparer à tout prix la vie publique de la vie privée et *se préserver, se protéger des classes « dangereuses » tout spécialement*[42]. Bref, cet individu bourgeois veut contrôler l'univers et les personnes qui l'entourent *sans rien avouer de lui-même*[43] .

Comme l'on observe, la bourgeoisie est en proie de deux désirs contradictoires qui l'animent, de deux compulsions qui la déchire : fouiller et questionner la vie et l'intimité de l'autre, de son voisin, et le silence absolu concernant sa propre vie. Ernest Mandel, conformément à son analyse de facture marxiste, voit dans l'apparition du roman policier un moyen d'aliénation : *les gens ne lisent pas de romans policiers pour se cultiver, pour*

[39] Dubois, Jacques, op.cit. p. 23.
[40] Dubois, Jacques, op.cit. p. 28.
[41] Dubois, Jacques, op.cit. p. 28.
[42] Dubois, Jacques, op.cit. p. 28
[43] Dubois, Jacques, op.cit. p. 29.

comprendre la nature de la société ou celle de la condition humaine en général, mais simplement pour se détendre[44]. Mandel fait une connexion entre l'angoisse de la mort, qui peut expliquer l'attraction pour le genre policier, et le développement du capitalisme, qui entraine concurrence, individualisme, avidité pour le profit et stress. *L'être humain aliéné, guetté par les « maladies de la civilisation », transférerait ses peurs dans la lecture de ces romans*[45] car *la réification de la mort est au cœur même du roman policier*[46].

Sur le fond de cette contradiction apparait le genre policier qui va traiter, d'une manière propre, les troubles et les angoisses de la société bourgeoise sous le Second Empire et aux débuts de la Troisième République. Le roman policier va fixer son regard inquisitif et méthodique sur l'univers environnant, va le morceler, le disséquer et l'analyser parce qu'il se propose d'inventorier, de contrôler et de maîtriser tout: *La pensée bourgeoise cherchera donc à la fois à y résoudre ses pulsions contradictoires pour le rationnel et l'irrationnel. C'est pourquoi le policier se serait surtout développé dans les premiers temps en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Ces pays ne possédant guère de tradition d'analyse sociale et phénomènes de lutte de classe, les romanciers assimilèrent « la révolte contre l'ordre social à une activité criminelle », ce qui nous semble une interprétation assez restrictive des milieux, des individus, des intrigues présents dans les récits policiers, sinon même de leur intentionnalité*[47].

Mandel réussit à expliquer l'idéologie du roman policier et la double pulsion contradictoire de la bourgeoisie pour le rationnel et l'irrationnel. Au fait, d'une part elle veut expliquer tout ce qui tient du mystérieux et de l'irrationnel, d'autre part elle cherche à voir quelque chose de mystérieux, d'irrationnel dans le rationnel: *Désordre remis en ordre, ordre s'évanouissant en désordre; rationalité chavirée par l'irrationnel, rationalité restaurée auprès des bouleversements irrationnels: voilà en somme l'idéologie du roman policier*[48].

Mais Mandel va assez loin avec ses analyses idéologiques sur le roman policier qu'on ne peut pas regarder seulement comme une lutte contre les classes sociales, même si le roman policier est un roman conçu, rédigé et lu par la bourgeoisie : *L'histoire du roman policier est une histoire sociale, car elle apparaît comme inextricablement liée à l'histoire de la société bourgeoise - voire de la production marchande - et surdéterminée par elle. À la question de savoir pourquoi l'histoire de la bourgeoisie se reflète dans celle de ce genre littéraire bien particulier, la réponse est celle-ci : l'histoire de la propriété implique celle de sa négation, c'est-à-dire l'histoire du crime […]. En définitive, l'essor du roman policier s'explique peut-être par le fait que la société bourgeoise, considérée dans son ensemble, est une société criminelle*[49]. C'est une affirmation assez déplacée, même choquante, à laquelle on ne peut pas acquiescer, mais c'est une opinion qui se revendique à l'idéologie marxiste qui met l'accent sur la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie et l'aristocratie.

[44] Mandel, Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, Montreuil, PEC-La Brèche, 1986, p.25.
[45] Lits, Marc, op. cit. p. 35.
[46] Mandel, Ernest, op. cit. p. 60.
[47] Mandel, Ernest apud Lits, Marc, op. cit. p.36.
[48] Mandel, Ernest, op. cit. p.63.
[49] Mandel, Ernest, op. cit. p.171.

La détection et la déduction sont les instruments les plus efficaces, systématiques et méthodiques du processus d'identification qui a comme prétexte le crime. Le crime *est surtout le prétexte à une rupture du pacte de discrétion, de la règle de censure qui protège les vies privées. À partir de quoi chaque existence va être proprement suspectée, c'est-à-dire tenue pour détentrice de quelque secret qu'il est bon de mettre au jour. Chacun - chaque personnage - se verra désigné par son envers à travers ce qu'il dissimule. Mais l'investigation ne s'arrête pas aux personnes ; elle s'étend aux objets, aux lieux, aux itinéraires, aux horaires. Le moindre élément objectivable est mis à même d'entrer dans la vaste activité de « probation » mise en branle par l'enquête. L'opération de dévoilement ne connaît guère de limites*.[50]

Cette invasion dans la sphère du privé tient du côté du voyeurisme, tandis que la fidélité pour les détails, pour les traces devient un fétiche que les lecteurs éprouvent chaque fois qu'ils entrent dans l'univers de la fiction policière. *Voyeurisme et fétichisme du texte policier nous ramènent une dernière fois à la photographie. Ce que celle-ci partage le plus strictement avec le genre littéraire est une visée « attestatrice ». Tous deux sont animés, dans leur principe, par la préoccupation de fixer la trace de ce qui a été et ne sera plus. La photographie est empreinte, le detective novel pratique l'empreinte*[51] . Le désir d'évader de la vie quotidienne et de sentir le frisson et l'émotion explique l'attrait du public vers la littérature policière : *Il nous aide à évader de cette vie régulière et monotone qu'est celle de presque tous les humains*[52] car *en nous dépeignant une existence qui suscite chez ceux qui la mènent des émotions fortes, le roman policier fomente en nous ces mêmes émotions. Avec eux nous éprouvons l'inquiétude et l'angoisse, l'ardeur et l'enivrement de la poursuite, et de la juste vengeance*[53] .

L'apparition du genre policier peut s'expliquer à un double niveau, c'est-à-dire au niveau de la transformation inhérente des formes littéraires et au niveau des transformations à l'intérieur de la société capitaliste. Lits retrace les origines du récit policier et il souligne très bien les caractéristiques héritées du roman policier : *Finalement, le roman policier n'est pas un genre surgi du néant. S'il se situe dans un contexte socio-économique nécessaire à sa naissance et à la création d'un public potentiel, il se réclame surtout des divers courants de la littérature populaire dont il reprendra plusieurs constituants essentiels: le roman de colportage, le roman gothique, le mélodrame, le roman-feuilleton, le fait divers journalistique portent en eux les personnages, les situations, le décor que le roman policier va assimiler pour les proposer selon une organisation nouvelle, centrée sur la démarche explicative du détective. En simplifiant quelque peu, on pourrait dire que le roman policier est un surgeon de la littérature populaire qui a mieux réussi que les autres, qui a mieux résisté aux attaques du temps, un fils spirituel du roman-feuilleton qui a dépassé la réussite de son père. Il a gardé de ses antécédents le sens de l'aventure et du suspense (même s'il n'est plus publié en épisodes dont l'intérêt doit être relancé chaque jour), le goût des personnages à la fois stéréotypés et hors du commun, la volonté de s'adresser à un vaste public et d'être écrit en*

[50] Dubois, Jacques, op.cit. p. 29.
[51] Dubois, Jacques, op.cit. p. 29-30.
[52] Fosca, François, op.cit., p.18.
[53] Fosca, François, op.cit., p.19.

fonction des attentes de celui-ci, la diffusion par des voies autres que celles de la littérature classique[54].

Le roman policier français attendra presqu'un demi-siècle dès la parution des « Histoires extraordinaires » de Poe avant de devenir un type de fiction qui ait du succès au public; même si le début était promettant, il faudra que le développement de la fiction policière française soit progressive, tenant compte du fait que la France, à la différence des États-Unis, se confronte à une forte tradition du roman populaire et feuilleton qui ne peut pas s'anéantir si rapidement pour laisser la place libre au développement d'une nouvelle forme littéraire qui est le roman policier.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVÃ

1. DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité* , Éditions Armand Colin, Paris, 2005.
2. FOSCA, François, *Histoire et technique du roman policier,* Éditions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1937.
3. KNIGHT, Stephen, *Crime Fiction since* 1800, Palgrave Macmillan, London, UK, 2010.
4. LITS, Marc, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Cefal, Liège, Belgique, 1999.
5. MANDEL, Ernest, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier,* Montreuil, PEC-La Brèche, 1986.
6. NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975.
7. SCAGGS, John, *Crime Fiction*, The New Critical Idiom, Routledge, London, UK, 2005.
8. ZECA, Daniela, *Melonul domnului comisar. Repere intr-o noua poeticã a romanului polițist clasic*, Curtea Veche, Bucureşti, 2005.

[54] Lits, Marc, op.cit. p. 37.

RODICA OJOG-BRAŞOVEANU - "SLEEPLESS NIGHTS FOR MINERVA"

Dorina Nela TRIFU
University of Bucharest

Abstract: Rodica Ojog-Braşoveanu - "Sleepless nights for Minerva" is a specialized study about the detective novel. The approach set out in the novel is a classic one. The criticism of the novel aims the traits of the detective novel, respectively the victim – cop – suspect triad. In my research I highlighted the features of the classic detective that are found at Rodica Ojog-Braşoveanu, original elements that overlap the technique of the detective novel, but also disturbing, perturbing elements of the novel. Certain sequences mentioned are intended to highlight the flash-back, the crime plan intertwined with the investigation plan, the humor provided by the that situations that certain characters encounter but also the language humor of the narrator, contrasting with the general terror of the inhabitants of the city of P. We believe that the novel is well built, as are the characters, with the objection that the suspense exaggeration caused by the general horror, as like the self-praise of the author by insinuating Minerva's qualities are troublesome.

Keywords: sleepless, technique of the detective novel, situation humor, fright, murder and investigation

„Nopţi albe pentru Minerva", carte apăruăt la Editura Militară în 1982, este un roman cu subiect captivant, chiar dacă are şi unele exagerări, ce se înscrie în categoria romanelor cu suspans, dacă avem în vedere clasificarea, devenită celebră, a lui Tzvetan Todorov, în studiul său despre romanul poliţist.[1] Ca în orice roman poliţist, asistăm la o inversare cronologică a acţiunii. În oraşul P., inginerul Trăilescu este găsit mort „într-o râpă, la câţiva kilometri de orăşel"[2]. Cazul seamănă cu „Baltagul", roman îndrăgit de autoare, prin topos şi motivul invidiei şi al răzbunării. Se propagă ideea morţii din răzbunare înfăptuită de Damian, personaj despre care circulase zvonul că violase o fetiţă în clasa a şasea.

Apoi, agitaţia se amplifică în orăşelul P., altădată liniştit, nu atât pe fondul crimei, cât din cauza zvonului fals, cum se va vedea în final, că Damian, personaj absent de altfel în roman, şi gangsterii lui, se înfăţişează unor persoane, pe care le ameninţă cu moartea. Teama de Damian, echivalentă cu teama de moarte, creşte gradat, pe măsură ce personajele, unul câte unul, declară că au fost vizitaţi de Damian sau au văzut omuleţii verzi care-l însoţesc. Ca să dăm doar câteva exemple, Georgeasca, fosta logodnică, declară că asasinul i-a bătut la uşă. Faptul că Damian ar acţiona în ascuns tulbură spiritele: „Personajul a bătut la uşa Liei Georgescu, şi-a vârât capul pe fereastra Atenei Dumitrescu, i-a telefonat Olimpiei Dragu"[3].

[1] Tzvetan Todorov, *Typologie du roman policier, Poétique de la prose*, Paris, Edition du Seuil, Payot, 1971, p.55-66
[2] Rodica Ojog-Braşoveanu, *Nopţi albe pentru Minerva,* Editura Nemira, 2015, p. 5
[3] idem, p.42

Necunoscutul continuă să treacă şi pe la Graţiela Duma şi treptat îşi intensifică vizitele pe la alţi concetăţeni. Toate acestea le ştim din mărturiile personajelor, căci naratorul ne lasă mult timp în incertitudine.

Văduva Atena Dumitrescu emite certitudini, care în final se vor dovedi falsuri, afirmându-şi siguranţa în vinovăţia lui Damian, criminalul lui Trăilescu, convinsă că urmează ca acesta să facă alte victime, fiind la rând Georgeasca, Olimpia Dragu, Graţiela Duma.

Totul ţine parcă de senzaţional prin apariţiile, nu se ştie dacă reale – abia în final se vor dovedi nereale, când luăm cunoştinţă de faptul că totul a fost o farsă – ale lui Damian la diverşi locuitori ai urbei P. Un alt personaj, Mioara Popescu, relatează că Damian i-a ameninţat că vor plăti. Pe acelaşi ton înfiorător, povesteşte cu groază Lia Georgescu confidentei sale Atena Dumitrescu, cum Damian i-a şoptit: „A sosit momentul să plătiţi. Să le-o spui...”[4]. Şi tot aşa apariţiile bizare ale lui Damian înfioară şi celelalte personaje cărora li se arată.

Cazul nu poate fi descifrat la prima vedere de agenţii Minerva şi Dobrescu, prima având chiar două nopţi de insomnie pentru meditaţie asupra cazului bizar.

Teama devine lait-motiv, generată de apariţiile repetate ale lui Damian pe care multe personaje le invocă. În acest sens nu puţine sunt lexemele repetitive ce se circumscriu câmpului lexical al fricii, ca să citǎm câteva: „tulburarea”, „speriat”, „să tremure”, „ţipăt”, „linişte grea, apăsătoare”, „primejdii”, „spaimă”, „groază”, „stupefiat”, „viziuni apocaliptice”, „o groază adâncă”. Se va petrece un eveniment şi mai neobişnuit. De teamă, locuitorii vor face front comun împotriva lui Damian în timpul nopţii. Acţiunea se complică prin noua ştire de senzaţie că gangsterii vor da foc în respectiva noapte liceului.

Pe lângă spaima generală, imagine apocaliptică, un fel de „Ciumă” a lui Albert Camus, tot în puterea nopţii se petrec alte lucruri senzaţionale sau comice. Un fapt comic e că Romică Popescu nu se teme de gangsterii lui Damian, ci îşi caută nevasta, convins de infidelitatea ei, dar mare îi este surpriza când găseşte un gangster chiar în dormitorul său, odihnindu-se. Alt personaj de soi din oraş, Vlad Şoimu, preşedintele cenaclului literar, fuge de spaimă şi cade în celebra fântână din P., prilej de a rememora toate romanţele despre luna şi despre celebra fântână, în contrast cu anxietatea şi tulburarea lui. Comicul e generat de faptul că Fane interpretează zgomotul surd ce vine din fântână, ca venind din partea vreunui pui de gangster. Pe un personaj simpatic, pe nume Cătălin, un copil, îl amuză toate evenimentele, dar mai ales acela din cauza căruia bunica are migrene, văzând unul din gangsteri cum soarbe toată băutura din pivniţă.

Desigur, comicul face farmecul acestui roman, mai ales spre final. Situaţii comice sunt numeroase. Una îl prezintă pe Mircică Panait interacţionând cu gangsterii lui Damian şi reacţionând identic cu celilaţi cetăţeni: „o luă la fugă cu părul făcut măciucă”[5]. Numai că nimereşte inopinat în curtea lui Tănase, care tocmai era la pândă de hoţi de găini şi personajul se alege cu o bătaie ruptă din rai. Un episod comic pe care nu îl putem omite, dar pe care nu îl prezentăm dezvoltat, este fuga de teama lui Damian a responsabilului noului supermagazin, nimerind în goana sa într-un butoi de varză. Ilarie Ionescu, proprietarul butoiului îndeasă

[4]Rodica Ojog-Braşoveanu, *op.cit.*, , p.73
[5] idem, p.191

cepul, iar dinăuntru, omul ascuns acolo, interpretează gestul ca pe o intenţie a lui Damian, pe care n-o înţelege.

Un element comic-tragic este calculat de Mişu Postolache, zis Tarzan, care ne anunţă că de frică „cetăţenii din P. alergaseră circa zece mii de kilometri”[6].

Groaza are efecte miraculoase asupra bolii lui Laie, fals paralitic, la fel ca alt personaj din romanul scris cu zece ani înainte „Spionaj la mănăstire”. Laie se folosea de falsa infirmitate pentru a stoarce bani de la oameni, şi toţi vor rămâne cu gura căscată văzând cum, de frica lui Damian, „Lae, paraliticul, alerga ca un iepure”[7].

„Nopţi albe pentru Minerva” (1982), din cauza suspansului prelungit, nu face decât să agaseze, să streseze. Suspansul, e adevărat, este o trăsătură de bază a policierului, dar scriitoarea exagerează prelungind misterul mai mult de jumătate din carte. Tehnicile policierului devin la Rodoca Ojog-Braşoveanu simple „mecanisme”; autoarea exagerează intenţionat formula policierului pentru a i se aprecia meritele, pentru a demonstra cu argumente că e „adevărata” creatoare de policier autohton. Astfel acest roman poliţist nu mai oferă ceea ce spunea Mircea Eliade în pledoaria sa pro policier „o lectură reconfortantă, stenică şi pură”[8].

Iată aici o imitaţie autentică de policier, „Nopţi albe pentru Minerva” fiind romanul unde tehnica romanului poliţist este respectată şi exagerată până în pânzele albe, din dorinţa autoarei, credem, de a se încadra perfect în canoanele genului preferat. Însă imitaţia e dezgustătoare, e kitsch. Mai mult, pretenţiile autoarei de a fi creat în Minerva Tutovan un nume ce face concurenţă lui Maigret, detectiv cu adevărat remarcabil, ca şi faptul că Minerva şi Dobrescu ar fi anchetatorii ideali, de talie internaţională dezamăgesc un bun cititor. Mândria eroinei este evidentă atunci când îi spune lui Dobrescu: „ Nu-s curioasă dacă diva îl preferă pe Alain Delon sau pe concurentul meu Maigret, în schimb freamăt de neastâmpăr să aflu tot despre relaţiile victimei cu colegii”[9]. Orice autor trebuie să-şi scrie cartea lăsând la aprecierea cititorului personajele, chiar poliţişti, nu să insinueze o părere favorabilă despre ei, nu să determine forţat simpatia lor. De aceea personajele din oraşul P. cred că Minerva şi Dobrescu specialiştii perfecţi în domeniu, unul dintre aceştia fiind Mişu Postolache: „- Lasă-mă, domnule, în pace! Am impresia că visez! Auzi dumneata, se adresă unui terţ neidentificat, o crimă odioasă, constatată de autorităţi competente, vorba aia, catadicsesc Bucureştii să trimită aici specialişti de talie mon-di-a-lă, aşa avertismentele sinistre de azi-noapte, şi vin ăia doi sau trei şmecheri care-ţi demonstrează că de fapt eşti un dobitoc, că astea-s simple baliverne, fantezii sau alte năzbâtii, pentru că n-ai ce face şi în loc să prinzi muşte, inventezi poveşti cu bau-bau!”[10].

Cuplul de personaje maiorul Minerva Tutovan şi locotenentul Vasile Dobrescu sunt creaţi intenţionat după modelul internaţional din capodoperele poliţiste, după un Sherlock Holmes şi amicul său, medicul Watson, personaje celebre ale lui Sir Arthur Conan Doyle.

[6] idem, p.240
[7] idem, p. 257
[8] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Bucureşti, Humanitas, 2003,p.107
[9] Rodica Ojog-Braşoveanu, *op.cit.*, p. 24
[10] idem, p. 44

Anchetarea cazului – asasinarea inginerului Trăilescu - trece în plan secund, pentru că în prim-plan este teama, văzută gradat, de la neliniște la spaimă, apoi groază și panică, trăite de un întreg oraș. Motivul temerilor este apariția suspectă și amenințările cu moartea - evenimente descrise halucinatoriu de unele personaje, faptul nefiind cert – de către un anume Damian, despre care se credea că violase o fetiță și tot el ar fi și asasinul lui Trăilescu.

Chiar agentul de poliție cel mai abil, Minerva Tutovan are insomnii, face „nopți albe", un truc al scriitoarei de fapt pentru a pune în valoare la sfârșitul romanului genialitatea eroinei în materie de crimă. Minerva nu doarme noaptea, semn că își face datoria impecabil, deoarece cazul este extrem de dificil. Trucul e detestabil după părerea noastră, autoarea vrând să arate în final că Minerva este singura polițistă capabilă să afle adevărul și în cazul cel mai misterios, un caz aproape imposibil. În sensul acesta, toate piedicile, întunericul din jurul cazului Trăilescu, dar și a lui Damian, sunt menite de autoare să pună în lumină abilitățile de detectiv al protagonistei. Era preferabil ca autoarea doar să fi expus fabula și să lase cititorul să facă sugestii mai oneste asupra Minervei decât să impună prin vocea altor personaje părerea sublimă despre *zeița înțelepciunii* – cum o arată și numele- în materie de crimă.

După mai mult de jumătate de roman parcurs se instaurează monotonia lecturii, din cauza tipicității romanelor sale, căci prefigurăm ce urmează, înainte de a citi: teama din oraș se prelungește nebunește în alte pagini, pentru ca abila Minerva să dea în final soluția problemei, elucidarea misterului în legătură cu inginerul Trăilescu și impostorul Damian.

În Minerva Tutovan, Rodica Ojog-Brașoveanu a vrut să încarneze polițistul perfect, după canoanele polițiste din anul scrierii romanului (1982), probabil pentru a nu-i fi cenzurată cartea, polițist care să fie capabil a eradica orice formă de neliniște a societății: de la orice formă de teamă la orice formă de crimă. Ne pare rău să o spunem, dar nu i-a reușit intenția. Nu este Rodica Ojog –Brașoveanu, cum s-a spus din parte rudelor sau a simpatizanților, Agatha Christie a României, dar așteptăm să se ivească, poate peste secole. Că scriitoarea oferă o imitație a formulei narative polițiste, e adevărat, dar că opera ei ar reprezenta un model de policier autohton, ne îndoim. Autoarea folosește mai peste tot același mecanism banal: o crimă și un mister bine încifrat în jur și doi agenți – români bineînțeles- capabili să o decodifice în urma raționamentului logic, matematic. Drumul anchetei este sinuos, căci trece prin pericole și piste false, o logică care nu se potrivește deloc scenariului la un moment dat, iar polițiștii își riscă viață și în realitate și în romane: „Nimic nu s-a inventat mai de neînțeles, mai lipsit de rațiune ca viața – povestea ei ridicolă. Un dement amenință un oraș. Ei și? Va fi prins azi, mâine sau poimâine. E în legea firii, și aici fenomenul viață intuit de Victoriță prezenta fisuri, în lipsă de noimă începeai să întrezărești totuși o logică, chiar dacă îndepărtată și vizând mai mult concluziile. Până la concluzii însă drumul e căptușit de aberații și capcane, nefericiți ca Damian își vând scump pielea, răpun până a fi răpuși, iar victimă – din nou ilogic – poate fi oricine: Popescu, Georgeasca, ea, Iliuță..."[11]

Minerva își cunoaște bine meseria asemenea lui Sherlock Holmes și dorește să își asume toate riscurile, chiar insomniile. Nu numai atât, ea iubește ceea ce face, meseria ei este pasiunea ei, pasiunea ei e viața ei, dovadă că ea ar vrea să-și redacteze momorii de activitate, dar amână. Ambiția e trăsătura care o caracterizează și o face unică între background –ul de polițiști de pe paginile Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Peseverența este calitatea prin care speră să

[11] Rodica Ojog-Brașoveanu, *op.cit.*, p. 167

ajungă personaj favorit, vedetă de policier, având ca model pe introspectivul Maigret. Aflăm toate acestea din romanul de faţă, ca şi despre linia sa genealogică: „Îmi dau seama că acest portret ar fi trebuit să-l schiţez încă din primele pagini ale însemnărilor mele. Îmi place, vorba mătuşă-mii, să fac totul de-a-ndoaselea. Pe chestia asta m-am ales cu multe plictiseli, vă asigur, dar mă trag dintr-o familie care nu se învaţă niciodată minte. Bunica a născut paisprezece fete, or, toată lumea era de acord, odată numărate degetele de la ambele mâini, că e cazul să se astâmpere. Şi în definitiv sunt matematician şi «detectiv», nu scriitor. Asta mi-o repet ca să-mi astâmpăr scrupulele, dar rezultatele sunt firave. Împrejurările mi-au dictat întotdeauna în mod imperativ pretenţiile vizavi de mine însămi. În funcţie de peisajul în care evoluez, vreau să ajung la umărul lui Joe Louis, Maigret, Sanda Marin, doamna Katherine Mansfield sau baronul Münchhausen...”[12].

Aceeaşi tehnică narativă e prezentă în mai multe romane poliţiste ale domniei sale, cu *celebrii* Minerva Tutovan şi Vasile Dobrescu, doar decorul e diferit. Metoda de investigaţie a Minervei nu dă greş şi ea constă în principal în inventarierea interioarelor, cum e cazul casei în care locuia Olimpia Dragu, după ce aceasta fugise de-acasă de spaimă, în capitolul 51; apoi al doilea pas e găsirea obiceiurilor şi a personalităţii în urma analizei obiectelor, iar raţiunea sa cunoaşte o logică inversă, neobişnuită, de-a-ndoaselea. Minerva se şi explică în acest sens: „Am socotit dintotdeauna că-i interesant să afli unde vrea să te ducă adversarul; după aceea, nu-ţi rămâne să raţionezi *per a contrario*, ca să obţii harta intenţiilor sale reale”[13]. De aceea, ea râde citind biletul prin care Damian o ameninţa o persoană în propria locuinţă că va muri, în timp ce Dobrescu se bălăceşte în confuzie totală, pentru că Minerva intuieşte de pe acum că ameninţările lui Damian sunt o farsă gustată de un oraş întreg, deci nu sunt reale, ci au menirea de oferi posibilitatea vinovatului să se ascundă cât mai bine datorită haosului din jur. La un moment dat, Minerva, fostă profesoară, foloseşte tehnica brainstorming, o metodă modernă de predare în şcolile româneşti ce constă în suita de întrebări pe care i le adresează lui Dobrescu. Numai că pe acesta, întrebările nu îl ajută să descopere un adevăr, pornind de la unele idei să subînţeleagă altele, ci, din contră, interogatoriul Minervei îl năuceşte, îi provoacă o *adevărată furtună în creier* – dacă e sa avem în vedere semnificaţia btainstorming-ului- nu în sensul pozitiv, ci conducându-l pe căi întortocheate, ca sa ajungă să nu mai priceapă nimic, să fie totul o confuzie.

Tiparul narativ este greşit formulat, deoarece nu lasă la un moment dat cititorului nicio posibilitate de a întrezări adevărul singur; lucrurile devin prea încâlcite, enervant de încâlcite şi numai Minerva va fi în măsură să dezvăluie adevărul. De asemenea, în Vasile Dobrescu, scriitoarea a descris un prostănac, stângaci în tot ce priveşte o crimă, tot pentru a evidenţia *virtuţile* Minervei, datorită efectului subiectiv de contrast.

Ca de obicei, Minerva rezolvă cazul: evenimentele legate de Damian au fost o înscenare a doctorului Morogan, pentru a se pune pe sine la adăpost, el fiind şi criminalul inginerului Trăilescu, Mobilul crimei a fost furtul şi vinderea invenţiilor acestuia. Eroina explică logica acţiunii criminalului şi cum a descoperit vinovatul, prilej pentru Dobrescu să înveţe stratageme noi. Romanul poliţist se transformă din „naraţiune care odihneşte şi

[12] idem, p. 219,220
[13]idem , p.163

desfată”[14] în naraţiune plictisitoare şi dezgustătoare pe alocuri, de fapt în acele locuri cu exagerări în privinţa temerii sau a calităţilor idealizate ale Minervei.

Prin vocabulele puse în gura personajelor, pare interesant că Rodica Ojog-Braşoveanu îşi explică unele preferinţe în romanele sale poliţiste, din care nu trebuie să lipsească senzaţionalul care merge uneori, cum e cazul în romanul analizat, până la absurd. Doctorul Morogan, specialist în domeniu decretează următoarele: „- E primul adevăr pe care-l rosteşti în ultimii cinci ani. Senzaţionalul devine un rău necesar. Vindecă totul, cel puţin pentru moment: patimi, necazuri conjugale, colite rebele”[15]. Romanul cu suspans pune mare accent pe senzaţional şi aşa putem încadra romanul „Nopţi albe pentru Minerva” în genul amintit; idee formulată ferm de Morogan: „ Glasul puternic al lui Morogan le acoperi pe celelalte./ – Nimic nu suscită mai mult închipuirea decât senzaţionalul. Acum două mii de ani, ca şi acum o sută, ori două, oamenii au abordat cu voluptate faptul neobişnuit. Cu cât viaţa individului e mai săracă în întâmplări, cu atât apetitul pentru insolit creşte. Adorăm să ascultăm vijelia după uşi şi ferestre bine ferecate, ghemuiţi sub plapumă şi să citim despre crime, isprăvi fioroase, mafie sau chiar O.Z.N.-uri – cu condiţia ca toate să se ptetreacă pe alte meleaguri. E boala secolului, domnilor, alături de cancer şi infarct! Pe vremea mea citeau policier-uri doar puştii cu bube pe faţă. Acum îl consumă toţi cu frenezie, de la zâna care-ţi cântăreşte parizerul la complex până la academicieni, chiar dacă ăştia din urmă se jenează s-o mărturisească deschis.”[16]. Ideea a fost vehiculată şi de critica vremii, fiind normal ca autoarea să cunoască anumite idei din epocă despre genul preferat. Citatul conţine şi o aspiraţie că romanul poliţist va fi citit tot mai des din acel moment înainte.

Apoi, dacă avem în vedere formula compoziţională a oricărui policier, crima animă întreg universul romanesc, deci e normal ca tot o crimă să devină vestea-senzaţie în cel mai liniştit orăşel: „-Toată lumea vorbeşte despre asta, a ajuns o obsesie. Comentau până şi ţăranii, azi-dimineaţă în piaţă. Am trecut după-aia pe la poştă. Aceaaşi istorie”[17]. Apoi o altă crimă sporeşte misterul, moartea Graţielei Duma fiind de fapt o înscenare.

Dacă avem în vedere poliţiştii ce se ocupă în general de cazurile propuse de Rodica Ojog-Braşoveanu, cu excepţia Melaniei Lupu, putem afirma că ei sunt selectaţi din rândul elitei poliţiei, fac parte dintr-o „brigadă specială”[18], orice delegat fiind un „tovarăş cu răspundere”[19], trimis de şeful de post. Un scurt scenariu din „Nopţi albe pentru Minerva” anticipează faptul că discipolul merge pe urmele magistrului, ajungând într-un moment al carierei chiar să îl depăşească. În timp ce Minerva se gândea că poate victima desfigurată complet nu e inginerul Trăilescu, locotenentul sare ca ars spunând cert că este chiar acesta, deoarece a văzut raportul stomatologului la procuratură. Acest detaliu esenţial îi scăpase Minervei, dar ea ştie să îl mascheze şi să facă în aşa fel ca totul să pară că era un interogatoriu de probă la care era supus Vasile Dobrescu, nu ceea ce ea gândea în mod real[20].

[14] Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 109,110
[15] Rodica Ojog-Braşoveanu, *op.cit.*, p. 17
[16] idem, p.45
[17] Rodica Ojog-Braşoveanu, *op.cit.*, p. 29
[18] idem, p. 32
[19] ibidem
[20] idem, p.38

Ceea ce ni se pare deosebit este că epilogul este oferit de personajul Minerva care capătă funcţie de narator. La câţiva ani, în oraşul P., viaţa se află pe făgaşul normal, o viaţă tihnită, într-un mediu calm, binevoitor, rezultând că agentul de poliţie a avut rolul important al restabilirii echlibrului în urma crimei. Să fie şi aici vorba de o valoare etică a romanului şi de acel tradiţional traseu mioritic: viaţă – moarte şi din nou la viaţă? Critica literară străină a arătat de mai multe ori pe bună dreptate că un roman poliţist nu este operă de morală (doar românii au văzut eronat în policier o valoare etică), deoarece omul legii descoperă vinovatul, modul său de acţiune şi mobilul crimei, nu îndeplineşte o funcţie punitivă. Ideea că omul nu-şi face singur dreptate o regăsim formulată în romanul Rodicăi Ojog-Braşoveanu de către bătrâna Atena Dumitrescu, când spune că adunarea se dezlănţuise în trecut asupra lui Damian: „Ce-i drept la adunarea aceea se dezlănţuiseră ca nişte fiare. Vedeţi, cu asemenea procedee nu sunt nici eu de acord... Sancţiunile trebuiau lăsate pe seama tribunalului, a poliţiei”[21]. Romanul poliţist omite întotdeauna pedeapsa victimei, doar adevărul e spus verde în faţă.

În concluzie, romanul poliţist „Nopţi albe pentru Minerva” (1982) are un subiect incitant, în care cel mai remarcabil ingredient pare umorul. Dintre calităţile autoarei se remarcă încadrarea în formula poliţistă, prin inversiunea cronologică a faptelor, retrospectiva, o tehnică modernă a romanului, laitmotivul frică, deci sondarea psihicului uman în parte şi a colectivităţii în ansamblu. Acest laitmotiv al temerii crescânde până la paroxism poate fi interpretat psihanalitic, o întreagă colectivitate trăind o tramă psihică din cauza unei tulburări în inconştient cauzate de învinuirea gratuită, dar nejustificată, de viol a unui cetăţean obişnuit, Damian, care reuşeşte să-şi refacă existenţa într-o localitate limitrofă. Păcat că Rodica Ojog-Braşoveanu a insistat în mod evident asupra capacităţii de poliţist impecabil a Minervei şi că a prelungit suspansul în mod voit la maxim, până acolo încât să ne enerveze, nu să ne fascineze, numai pentru a demonstra că este creatorea unui roman înscris *perfect* în limitele policierului, dar şi creatoarea unei eroine cu clasă. Poate că a fost reacţia firească a autoarei, care a trecut neobservată atâta vreme de critică, să-şi etaleze singură calităţile de romancier de soi. Ideea e că în ansamblul operei sale, scriitoarea are talent, dar asta trebuia lăsat a fi văzut de critici peste ani, autocritica nu credem că e o soluţie înălţătoare. Prin descrierea mediului, autoarea se apropie de Simenon, prin metoda poliţistă a observaţiei şi deducţiei, Minerva e creată întrucâtva în stilul renumitului Sherlock Holmes.

Bibliografie:

Barthes Roland, 2006, *Plăcerea textului*, Editura Cartier.

Cornea, Paul 1988, Introducere în TEORIA LECTURII, Iaşi, Polirom.

Eco, Umberto 1991, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative,* Bucureşti, Editura Univers.

Mircea Eliade, 2003, *Oceanografie,* Bucureşti, Humanitas.

Goethe, *Despre literatură şi artă*, Editura de stat pentru literatură şi artă.

Gyurcsik, Margareta 1991, *A povesti, a reflecta,* Timişoara, Editura Facla.

Ibrăileanu, Garabet 1968, *Studii literare,* Editura Tineretului.

Henryk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literaturii,* 1988, Bucureşti, Editura Univers.

[21] idem, p.54,55

Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Ed. Paralela 45.

Ojog-Braşoveanu, Rodica, 1972, *Spionaj la mănăstire,* Bucureşti, Editura Militară.

Ojog-Braşoveanu, Rodica, 2015, *Nopţi albe pentru Minerva*, Bucureşti, Editura Nemira.

****POETICA ROMANULUI ROMÂNESC, Antologie, note şi repere bibliografice de Mircea Regneală* 1987, Bucureşti, Editura Eminescu.

Popovici, Vasile 1988, *eu, personajul*, Editura Cartea Românească.

****ROMANUL ROMÂNESC CONTEMPORAN, Studiu introductiv, note, culegerea textelor de Ion Vlad* 1974, Bucureşti, Editura Eminescu.

Todorov Tzvetan, 1971, *Typologie du roman policier, Poétique de la prose*, Paris, Edition du Seuil, Payot.

Resurse electronice:

- http://blogulcolectionarului.net/category/libertatea-carti-rodica-ojog-brasoveanu/ (accesat la data de 08.07.2015);
- articolul *Rodica Ojog- Braşoveanu* pe site-ul http://www.crispedia.ro/Rodica_Ojog-Brasoveanu (accesat la data de 08.07.2015);
- http://www.evz.ro/amintiri-despre-agatha-christie-a-romaniei-842287.html (accesat la data de 08.07.2015);
- http://www.formula-as.ro/1999/369/lumea-romaneasca-24/in-vizita-la-marea-maestra-a-romanului-politist-rodica-ojog-brasoveanu-675 (accesat la data de 08.07.2015);
- http://hyperliteratura.ro/rodica-ojog-brasoveanu/ (accesat la data de 08.07.2015);
- Mariana Badea, *Rodica Ojog-Braşoveanu a fost Agatha-Christie a* României, pe site-ul http://mariana-badea.ro/?p=303 (accesat la data de 08.07.2015);
- https://nemira.ro/rodica-ojog-brasoveanu (accesat la data de 08.07.2015);
- http://www.revistamagazin.ro/content/view/945/21/ (accesat în data de 9.07.2015);
- http://www.cinemarx.ro/persoane/Cosma-Brasoveanu-128940.html?biografie (accesat pe 09.07.2015);
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Cosma_Braşoveanu (accesat pe 09.07.2015).

PURIFICATION AND DRAINING: THE MEANING OF THE WORDS; REGARDING POETRY

Dana NICOLA
West University of Timişoara

Abstract: The beginning of the article provides information about the etymology and meanings of the terms involved in the theme. The study continues by establishing the relationship between society, religion and the rituals of purifying and cleaning, showing their importance for Roman citizens. The article also shows the attitude of human beings towards poetry and their theories about it. There are selected authors to prove the purifying purpose of poetry: Lucretius who wants to save people by philosophic poetry, by a wise attitude, Horatius who highlights the faults of the society, hoping to change it in a good way, Ovidius, who uses poetry to save his mind from solitude.

Keywords: pure, sane, poetry, Horatius, Ovidius

Pentru a iniţia o abordare justă şi minuţioasă a proceselor de purificare şi asanare prin poezie, se impune o clarificare a tuturor termenilor implicaţi, din punct de vedere etimologic, semantic, precum şi o bună înţelegere a acestora în contextul realităţilor culturii şi civilizaţiei romane.

Astfel, termenul *purificare* este pus în legătură cu adjectivul latinesc *purus(3)*, adjectiv bogat în sensuri care trimit atât la latura materială, cât şi la cea spirituală. În sensul său propriu adjectivul înseamnă *curat*, dar şi *curăţat, clar, limpede, senin, natural, simplu*. În sens figurat surprinde trăsături superioare ale spiritului: *pur, nepătat, cinstit, virtuos, fără vicii.*[1]Regăsim termenul şi în stilistică unde desemnează stilul simplu, natural, lipsit de podoabe. Şi limbajul juridic îl utilizează cu sensul de *necondiţionat, fără excepţie, pur şi simplu.* În ciuda tuturor acestor varietăţi semantice, *purus* rămâne un termen religios cu precădere.

Pornind de la adjectivul *purus*, au luat naştere o mulţime de derivaţi, aparţinând diverselor clase morfologice. Printre aceştia menţionăm verbele: *puro, purāre, purgo, purgāre, purifico, purificāre şi depurgo, depurgāre*, fiecare dintre ele însemnând *a curăţa, a purifica* şi trimiţând la ceremoniile religioase.

Printre substantivele derivate de la acest radical se numără *purificatio, purificationis(f), purificare, ceremonie de purificare*; *puritas, puritatis(f), curăţenie, limpezime, castitate, puritate* şi *puritia, puritiae*, cu aceleaşi sensuri.

Semnificative sunt şi adjectivele *purificatorius(3), purificator* şi *purificus(3)*, cu acelaşi înţeles, precum şi adverbele *puriter* şi *pure*, bogate, la rândul lor, în sensuri care fac referire atât la curăţenia trupească, precum şi la cea sufletească.

[1] G. Guţu, *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1983, p. 1006

La polul opus ca sens se situează cuvintele formate cu sprijinul prefixului privativ *in*. Dintre acestea amintim: verbul *impuro, impurāre, a murdări*, adjectivul *impuratus(3), ticălos, infam, impurgabilis(2), de neiertat* şi *impurus(3), care nu e curat, impur, corupt*, adverbul *impure, în mod murdar*, dar şi substantivele *impuritas, impuritatis(f), neruşinare* şi *impuritia, impuritiae, ticăloşie, infamie.*

Privitor la celălalt termen avut în vedere de prezenta lucrare, asanare, acesta îşi are originea în adjectivul latinesc *sanus(3)*care redă starea de sănătate trupească şi mentală. Este folosit şi cu referire la operele literare pentru a desemna stilul sobru, natural şi cumpănit al oratorilor.

Sanus dezvoltă o bogată familie lexicală cu termeni aparţinând tuturor claselor morfologice. Astfel amintim substantivele *sanitas, sanitatis(f)* cu sensul de *sănătate, raţiune*, dar şi *cuminţenie, măsură*, *sanatio, santionis(f)*, *vindecare*, *sanator, sanatoris(m)*, *tămăduitor, cel care vindecă*, adverbele *sane, în mod sănătos*, *sanifer, care însănătoşeşte*, *saniter, raţional*, verbele *sano, sanāre, a însănătoşi, a vindeca, a repara, sanito, sanitāre,* cu aceleaşi sensuri, *sanesco, sanescĕre, a însănătoşi*, adjectivul cu două terminaţii *sanabilis, vindecabil*.

Şi în situaţia acestui adjectiv prefixul privativ *in* stabileşte antonimele: *insanus(3), alienat, nebun, turbat*; adverbul *insane, nebuneşte*; adjectivul *insanabilis*(2), *de nevindecat*; substantivul *insania, insaniae, demenţă, sminteală, nebunie; insanifusor, insanifusoris, cel care înnebuneşte pe alţii*; *insanitas, insanitatis(f), boală;* vebul *insanio,insanire= a fi nebun a delira, a se sminti.*

Purificarea și asanarea sunt foarte bine reprezentate în terminologia latină prin elemente aparținând tuturor părților de vorbire. Multitudinea noțiunilor și specificul acestora denotă rolul fundamental pe care curățenia, păstrarea sănătății fizice și psihice, purificarea fizică, spirituală, precum și cea a mediului înconjurător îl ocupă în societatea romană. Aceeași vastitate există și în cazul termenilor ce exprimă absența acestora, mai exact murdăria, impuritatea, boala, nebunia și pângărirea spiritelor nevinovate și a lucrurilor sfinte, toate aceste noțiuni menite, prin profunzimea nuanțelor, să blameze aceste imperfecțiuni și să sprijine dorința de înlăturare a acestora, de purificare și vindecare.

Sinonim al lui sanus, *salvus**(3)**, întreg, intact, sănătos, teafăr, în bună stare*, iar în limbajul religios *salvat,* generează proprii săi derivați: *salus, -utis(f), sănătate, stare fizică bună, salvare* în limbajul religios, *mijloc de salvare*, dar și *salutare, urare de bine*. *Salus* devine chiar divinizare a salvării și a binelui public, având un templu pe Quirinal. Alți derivați și compuși semnificativi sunt: *salveo, -ēre, a fi sănătos, a fi bine*, folosit mai ales ca formulă de salut: *salve! salveto!,* legat fiind de *valēre*; *salvo, -āre, a salva,* este folosit în limbajul bisericii alături de derivații și compușii săi: *salvatio, -onis(f)* și *salvamentum, -i, salvare, mântuire; salvator, -oris(m) salvator, mântuitor; salvatrix, -icis(f), salvatoare*; *saluber(3), bun pentru sănătate, sănătos, salubru*, opunându-se lui *pestilens* și lui *insaluber*; *salubriter, în chip sănătos*, opunându-se lui *insalubriter, dăunător, primejdios*; *salutaris(2)* binefăcător; *salutifer(3), salvator*; *salutificator, -oris(m), mântuitor*.

Incolumis(2) este un alt adjectiv ce exprimă integritatea fizică, starea de sănătate, fiind tradus prin *teafăr, nevătămat, intact, sănătos, viu*. Este opus lui *mortuus* și apropiat de *salvus*.

Un alt adjectiv ce prezintă interes este *sospes,- itis, teafăr, nevătămat,* adesea legat de *salvus*, face referire la starea de sănătate a celor ce revin dintr-o călătorie. Anticii îi atribuie și sensul de *protector*, cel sau cea care asigură sănătatea, sens întărit de existența substantivului *sospita, -ae, salvatoare, mântuitoare de primejdii*, epitet atribuit Iunonei, Iuno Sospita, Iuno Salvatoarea. Ceilalți derivați sunt tardivi și rari: *sospitalis(2), binefăcător, protector; sospitas, -atis(f) mântuire, salvare; sospitator, -oris(m) salvator, mântuitor, sospitratix, -icis(f) salvatoare, mântuitoare; sospito, -āre, a salva, a apăra de rău.*

Antonimul lui *sanus* este adjectival *aeger(3)*, un adjectiv ce indică pe cel bolnav, insistând pe ideea de suferință și durere provocate de boală ce afectează orice parte a trupului, extinzându-se asupra naturii, a spiritului și a statului roman. Cu sensul figurat îl indică pe cel suferind, chinuit, muncit de griji, de dragoste, de frică, de lăcomie, de invidie. Derivații săi întăresc ideea de suferință, de durere, de absență a stării de sănătate fizică sau morală: adverbul *aegre, dureros, penibil, cu greu*; verbul *aegreo,-ēre, a fi bolnav; aegresco, -ĕre, a se îmbolnăvi*, dar și *a se amărî, a se neliniști*; *aegrimonia, -ae* sau *aegrimonium, -ii, mâhnire, supărare, amărăciune*; *aegritudo, -inis(f), chin sufletesc, tulburare, neliniște*; *aegror, -oris(m), boală; aegrotatio, -onis(f), suferință; aegroto, -āre, a fi bolnav, a fi suferind*; *aegrotus(3),bolnav; aegrum, -i, durere*.

În același registru al absenței stării de bine, al prezenței bolii, se înscriu și: *debil, debilis(2),* adjectiv vechi, folosit pentru a exprima infirmitatea sau slăbiciunea întregului corp sau a unor părți ale corpului. Se folosește atât cu sens propriu, cât și cu sens figurat, însemnând, cu sensul propriu, *infirm, betegit, paralizat, schilodit, ologit, paralizat*, iar cu cel figurat *fără putere, neputincios, slab, debil.* Derivații săi sunt: *debilitas, -atis(f)* și *debilitatio, -onis(f),* indică infirmitatea, paralizia, iar figurat slăbiciunea, debilitatea caracterului; verbul *debilito, -āre* are înțelesul de *a stâlci, a mutila, a zdrobi*, dar și *a sfârși de puteri, a slăbi, a paraliza, a descuraja*. Adverbul *debiliter* are sensul fără *putere, paralizat.* Un alt adjectiv, *demens, -ntis***,** trimite la absența sănătății psihice, însemnând *nebun, smintit, dement.*

În relație cu purificarea amintim și termenii *castus(3)*, regăsit în limbajul religios, indicându-l pe acela care respectă regulile și riturile. Castus este termenul de referință pentru *pur, cast, virtuos*. Substantivul derivat de la acesta, *castus, -us(m*), desemnează fie ritul, fie abstinența. Un alt substantiv derivat, *castimonia, -ae*, este folosit pentru a exprima curățenia trupească, înfrânarea sau puritatea morală. *Castitas, -atis(f)* înseamnă *castitate, puritate morală*, dar, în egală măsură, *cinste* și *integritate*. Aceleași sensuri le sunt atribuite și formelor *castitudo,- inis(f)* și *castimonium, -ii.* Forma adjectivală *castimonialis(2)* arată tot ceea ce ține de abstinență, iar substantivizat, *castimonialis,-is(f)* înseamnă *călugăriță*. Semnalăm și prezența adverbului *caste* utilizat cu sensurile: *nepătat, curat, cinstit, cu pietate și sfințenie*, iar atunci când face referire la stil, *corect*. *Castificatio,-onis(f)* desemnează purificarea, iar verbul *castifico,-are*, acțiunea de a purifica, pe când adjectivul *castificus(3)* desemnează ceea ce este cast, pur sau purificator, cu referire la botezul creștin.

Antonimul lui castus este *incestus*, adică *impur, murdar*, mai apoi *incestuos, vinovat sau criminal.* De la acesta derivă**:** *incestus,-us(m)***,** *incest; inceste***,** *fără a se fi purificat; incesto, -are, a pângări, a spurca, a dezonora, a necinsti.*

În același regim al integrității spirituale se încadrează și *pius(3), pios*, sens sacru și profan, face referire la cei care-și îndeplinesc datoria față de părinți, față de zei, față de patrie,

temător de zei, cinstit, bun, credincios, virtuos, devotat, iubitor, afectuos. La figurat, referindu-se la lucruri, sentimente, acțiuni dobândește sensurile: *sacru, sfințit, sfânt, scump, drag, drept, legiuit*. Există posibilitatea ca la originile sale să fi însemnat *pur*,[2]mai ales că verbele derivate *pio, āre* și *piaculo,-āre* au și sensul de *a purifica*, alături de cel de *a împăca zeii prin sacrificii sau ofrande, a cinsti zeii prin sacrificii și ofrande, a conjura îmrejurările nefericite prin sacrificii și ofrande, a ispăși, a dezlega de păcate, a vindeca de nebunie*. Acest adjectiv are o gamă variată de derivați și compuși legați de latura morală și religioasă: *pietas, -atis(f)* surprinde sentimentul de datorie față de zei, părinți, patrie și binefăcători, desemnând respectul, afecțiunea, iubirea, bunătatea, reprezentând unul din principiile guvernatoare ale societății romane. În epoca imperială acest cuvânt vechi și clasic dobândește sensul de milă. Alți derivați semnificativi: *piabilis(2), care se poate ispăși*; *piacularis(2) ispășitor*, forma de neutru plural substantivizată denumește sacrificiile de ispășire *piacularia, -ium*; adverbul *piaculariter, în chip vinovat, nelegiuit*; *piaculum,-i* și *piamen, -inis(n)*, denumesc *sacrificiul ispășitor. Piaculum* dobândește sensul figurat*: vină de ispășit, păcat, greșeală, nelegiuire, rău, nenorocire*; *piamentum, -i*, mijloc de ispășire, victimă ispășitoare; *piatio, -onis(f), ispășire; piator, -oris(m)* este preotul care face slujba de ispășire; adverbul *pie, cu pietate, cu sfințenie*; *expiatio, -onis(f)* și *expiatus, -us(m), ispășire, izbăvire de păcate*; *expiator, -oris (m)* și *expiatrix, -icis(f), ispășitor*, respective *ispășitoare*; *expiatorius(3) izbăvitor, ispășitor*; *expio, -āre, a curăți de pângărire, a izbăvi, a ispăși, a abate prin ceremonii religioase, a face favorabil prin ceremonii de expiere, a împăca*; i*nexpiabilis(2) de neispășit*; *inexpiatus(3), neispășit, impiamentum, -i, pângărire*; *impie, fără pietate, în mod nelegiuit*; *impietas, -atis(f), impietate*, lipsă de respect față de zei, de părinți, de patrie, nelegiuire; *impietatio, -onis(f), infamie; impio, āre, a face vinovat, a pângări*; *impius(3), lipsit de pietate, nelegiuit, criminal*. Etimonul pius nu are corespondenți exacți.

La fel de sugestiv este și adjectivul *intactus(3)*, care face referire atât la latura fizică, cât și la cea morală, însemnând *neatins, intact, neîncercat, neprihănit, cast, neatins de*, dar și substantivul *intactus, -us(m), intangibilitate*. Un alt derivat important este adjectivul *integer(3)*, foarte bogat în sensuri: *neatins, intact, nevătămat, cu forțe noi, neatins, nestricat, nealterat, curat*, iar la figurat *neprihănit, cast, dar și necorupt, integru, cinstit, virtuos, sănătos*. Diminutivul său *integellus(3)* are sensul de *nevătămat, neatins.* Adverbul *integer, fără alterare, corect, nepărtinitor, cinstit, integru.* Substantivul *integritas,-atis(f)* desemnează integritatea fizică, sănătatea deplină, dar și integritatea morală, cinstea exemplară, castitatea femeii, iar la nivelul limbajului puritatea în exprimare, corectitudinea.

La polul opus, *spurcus(3)*este un adjectiv ce exprimă impuritatea fizică și morală, traducându-se prin *murdar, spurcat, dezgustător, urât*, iar cu sensul figurat: *ticălos*. Din aceeași familie fac parte și: substantivul *spurcamen, -inis(n)* ce desemnează murdăria, excrementele; *spurcatus(3), murdar, spurcat*; adverbul *spurce, murdar, spurcat, dezgustător, obscen*, alături de compușii plautini: *spurcidicus(3), spurcat, indecent, obscen* când se referă la vresuri, *spurcificus(3), care face lucruri murdare, spurciloquium, -ii, vorbe obscene*; *spurcitia, -ae și spurcities, -ei(f), murdărie*; *spurco, -āre- a murdări, a spurca*. *Spurcus* este termen al limbajului religios și a rămas ca atare în limbile romanice.

[2] Alfred Ernout și Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine-Histoire des mots*, retirage de la quatrieme édition argumentée d'additions et corrections parJacques Andre, C. Klincksieck, Paris, 2001, p. 510

În timp, cei doi termeni, *purus şi sanus*, se îndepărtează de sensurile iniţiale, cuvântul *purificare* pierzând nuanţa spirituală, sacră, iar *asanare* fiind folosit în alte contexte decât cele curative, legate de însănătoşire. Astfel, regăsim cuvântul purificare în sintagme care fac trimiteri strict la latura materială, precum staţie de purificare a apei. Asanare face referire la lucrările hidrotehnice executate cu scopul de a înlătura apele excesive din anumite regiuni, din pricini economice, estetice sau de salubritate. Termenul se foloseşte şi în medicină, denumind procesul prin care este înlăturat pe cale medicamentoasă sau chirurgicală un focar de infecţie.

Pentru a înţelege contextul purificării se impune o privire asupra vieţii religioase a romanilor. Este bine cunoscut faptul că pentru antici, în general, şi pentru romani, în special, *"religia condiţionează fiecare clipă a existenţei.*[3]Religia are întâietate în viaţa romanilor, le guvernează existenţa şi stă la baza organizării sociale şi politice. Se manifestă în toate momentele zilei în şi în afara templului. Simţul religios este cel care-i uneşte pe membrii societăţii, care trebuie să se asigure că, fiecare în parte, respectă întru totul actele religioase, deoarece greşeala unuia afectează întregul grup. Fiecare ins este responsabil pentru ceilalţi membrii ai societăţii din care face parte şi are obligaţia de a săvârşi ritualurile corespunzătoare fiecărui eveniment.

Temenul *religio* desemnează atitudinea romanilor şi modul acestora de a aborda ceea ce este sacru. *Religio* presupune o axiologie, o conduită religioasă şi cotidiană deosebit de complexă, un ansamblu de raporturi nu numai cu zeii, dar şi cu ceilalţi oameni, cu viaţa în general.[4]

Prin ritualuri şi prin actele de purificare, romanii urmăreau să obţină bunăvoinţa zeilor, să stabilească o bună relaţie cu aceştia şi să înlăture mânia divină, în situaţiile în care aceasta se manifesta. Ceremoniile de purificare, *"mai puţin crude şi mai blânde*"[5]constau în executarea unor procesiuni în cerc însoţite de imnuri cu încărcătură magică. Dispunerea în cerc avea rolul de a forma un spaţiu protector fie în jurul unei turme, fie al unui loc, fie în jurul unei oştiri ce urma a pleca pe câmpul de luptă, fie chiar al unui oraş întreg.

Legătura dintre omul roman şi zei este redată prin sintagma *do ut des,* care sugerează principiul reciprocităţii, al obligaţiei mutuale: omul se asigură că îi oferă divinităţii sacrificii, ofrande, aşteptând însă, în schimb, protecţie, bunăvoinţă şi bunăstare.

Pierderea încrederii în divinităţile autohtone a facilitat pătrunderea unor divinităţii şi a unor manifestări religioase străine. Ideea de purificare se intensifică tocmai odată cu acceptarea acestora. Dintre aceste manifestări religioase amintim cultul lui Cybele, misterele de la Eleusis, orfismul, misterele mithraice şi isiatice. Toate acestea impuneau iniţiaţilor ritualuri de purificare prin care se urmărea obţinerea unei stări de curăţenie, atât fizică, cât şi morală, necesară înaintea întâlnirii cu divintatea invocată. Riturile de purificare aveau un carecter solemn şi aveau la bază abstinenţa şi o serie de lustraţiuni şi spălări, destinate spălării întregii fiinţe. În procesul curăţării un rol important îl ocupau apa şi sângele jerfei.

În ceea ce priveşte poezia, în perioada antichităţii aceasta se afla în strânsă legătură cu divinul, considerându-se că are origine supranaturală, fiind inspirată de zei,

[3] Jean-Noel Robert, *Roma*, Traducere de Simona Ceauşu, Editura BIC ALL, Bucureşti, 2002, p.155
[4] Vezi Eugen Cizerk, *Istoria Romei*, Editura Paidea, Bucureşti, 2010, p. 81
[5] Indro Montanelli, *Roma, o istorie inedită*, Traducere de George Miciacio, Editura Artemis, Bucureşti, p. 79

dovadă în acest sens stând debutul marilor creaţii ale antichităţii precum *Iliada* lui Homer, *Munci şi zil*e a lui Hesiod sau *Eneida* lui Vergilius. Invocarea unei divinităţi sau a unei muze la începutul poeziei întăreşte ideea conform căreia divinul guvernează totul. Natura divină a creaţiei poetice este subliniată şi de Pindar din Teba care este de părere că *"zeii singuri pot sădi asemenea îndemnuri în cugetele celor înţelepţi: a le găsi singuri, oamenilor nu le este îngăduit."*[6] În viziunea acestuia poetul nu face altceva decât să transmită mesajul venit de la zei. La rându-i, Platon, în lucrarea sa *Ion*, îşi exprimă aceleaşi credinţe prin intermediul vocii lui Socrate: *"Muza este cea care inspiră cu har divin pe câte unii, iar după aceşti inspiraţi se prind în lanţ alţii. Căci nu cu meşteşug îşi alcătuiesc frumoasele lor poeme poeţii epici-toţi cei buni- ci pradă inspiraţiei şi sub stăpânirea unei puteri divine."*[7] Poetul e *"înaripat şi sacru*", iar *"toate aceste frumoase poeme nu sunt omeneşti şi ale oamenilor, ci divine şi ale zeilor, iar că poeţii nu sunt altceva decât interpreţi ai zeilor."*[8]Şi Horatius este susţinătorul ideii că poezia este de inspiraţie divină, iar poetul este traducătorul mesajului divin.

Contactul cu poezia conferă cititorului o sumă de experienţe umane, pornind de la cele comune, cognitive, şi continuând cu cele de ordin instrumental, moral, religios, politic. Experienţele cognitive presupun cunoaşterea lumii, a lucrurilor, iar cele instrumentale presupun utilizarea unor mijloace eficiente. Experienţa cognitivă este strâns legată de funcţia de informare a poeziei, ce are drept obiectiv de a face eficientă, agreabilă, comunicarea. Antichitate nu făcea diferenţă între poezie şi orice alt gen de text. În perioada clasică poezia este diferită de proză doar cantitativ. Enunţarea poetică are scop comunicaţional, de transmitere de informaţii*(docere).* I se cerea claritate semantică, eleganţă, plasticitate. Capacitatea de a produce plăcere este o valoare secundară în raport cu funcţia de comunicare. Poezia trebuia să comunice în mod agreabil adevărul.

Experienţele morale au în vedere reglarea, armonizarea relaţiilor interpersonale în raport cu finalităţi umane, bazându-se pe principii de dreptate. Cele politice se referă la respectarea unor reguli nescrise de conduită. Experienţa religioasă vizează relaţia cu divinul, cu instanţele transumane, având consecinţe în plan moral.

Aristofan surprinde în *Broaştele* toate aceste funcţii ale creaţiei poetice: "*Adu-ţi aminte în ce chip, din cele mai depărtate vremi, poeţii cu suflet ales au ştiut să se facă de folos semenilor lor. Orfeu ne-a dezvăluit tainele religiei şi ne-a învăţat să ne ferim de omoruri; Mousaios, oracolele şi tămăduirea bolilor; Hesiod, munca ogoarelor, vremea roadei şi a arăturii. Iar dumnezeiescul Homer, de ce e el cinstit şi slăvit, dacă nu pentru bunele-i poveţe: rânduiala oştilor, virtuţile sufletului, armele voinicilor?"*[9]

Şi Horatius, în *Epistula ad Pisones*, fixează scopurile poeziei, subliniind funcţia sa de informare, funcţia morală şi estetică: *,,Sau instructivi vor să fie, sau cată să-ncânte poeţii, / Sau totodată să spună ce-i bun şi frumos pentru viaţă*."[10]Autorul este de părere că *"Scopul şi-ajunge-acel ce-mbină folos cu plăcere/Deopotrivă-ncântând şi la fel instruind cititorul.*"[11]

---

[6] *Arte poetice. Antichitatea*., Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.38

[7] *Ibidem*, p.61

[8] *Ibidem*, p. 62

[9] Aristofan, *Broaştele*, versurile 1030-1036, apud *Arte poetice. Antichitatea*., Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 48-49

[10] Horatius, *Opera omnia*, volumul 2, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p 215

În privinţa experienţei estetice, până în epoca modernă aceasta este înregistrată în cadrul altor experienţe (religioase, politice), nefiind tratată individual. Modernitatea afirmă specificitatea experienţei estetice.

Aristotel consideră că poezia este imitaţie, imagine a ceva ce există în afara textului, o realitate obiectivă, o lume imaginară. Conţinutul poeziei se află în afara textului propriu-zis, mai exact în expresia, în reprezentarea verbală a acestuia. Finalitatea poeziei constă în transmiterea acelui ceva ca pe un adevăr. Pentru antici singura formă acceptabilă pentru discursul literar este forma poetică. Scopul poeziei, în viziunea aristotelică, este acela de a oferi plăcere, de a desfăta, prin imitarea unor personaje, trăiri, fapte.

Acelaşi Aristotel utilizează termenul *katharsis* pentru a exprima sentimentele pe care poezia le produce în sufletul receptorului, producând eliberare. Poezia este aptă să nască trăiri în ceilalţi doar în măsura în care îl impresionează pe poet mai întâi: *"darul de a mişca în cel mai înalt grad nu-l au decât cei ce, împărtăşind dispoziţia firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniţi de patima fiecăreia: singur cel tulburat izbuteşte să tulbure cu adevărat şi pe alţii."*[12]

Romantismul impune un concept modern, conform căruia poezia este altceva, având propriul domeniu exclusiv şi statut ontologic sui generis, definindu-se prin autonomie, fiindu-şi suficientă sieşi. Poezia are finalitate exclusiv estetică. Forma proprie este unica posibilitate de a exterioriza în cuvinte afectivitatea, emoţia, tensiunile eului, adică trăirile interioare. Efectul poeziei nu este doar comunicarea unei trăiri emoţionale, ci producerea unei emoţii.

Poezia oferă cititorului prilejul de a reface pe cont propriu o experienţă sufletească, experienţă care poate să-l transforme spiritual, să-l elibereze, să-l cureţe şi să-l vindece trupeşte şi sufleteşte. Această teorie este foarte bine subliniată de Gorgias din Leontinoi, care surprinde cel mai bine puterea cuvântului asupra fiinţei umane, în general, şi transformările pe care poezia le poate stârni în oameni, în urma contactului acestora cu textul poetic: *„Cuvântul e un crai puternic, mic şi prizărit la trup, în stare să săvârşească isprăvile cele mai dumnezeieşti: să curme frica, să înlăture durerea, să stârnească voioşia, să-nteţească mila...[...] prin lucrarea cuvintelor- de pe urma pătimirii altora şi a întâmplărilor lor fericite ori triste, sufletul nostru încearcă aceleaşi simţiri."*[13]Pasajul este semnificativ pentru termenii urmăriţi de lucrarea noastră, purificare şi asanare, sugerând atât curăţarea spirituală, cât şi vindecarea trupească, în urma legăturii cu textul poetic.

Acelaşi Gorgias din Leontinoi subliniază într-un alt pasaj efectul estetic al creaţiei poetice, susţinând că plăcerea produsă de poezie are efect asupra sufletului, purificându-l: *"Farmecul dumnezeiesc pricinuit de cuvinte e aducător de plăcere şi izbăvitor de suferinţă; strecurată în suflet o dată cu părerea de ea prilejuită, tăria lui a desfătat-o [pe Elena], a împăcat-o, ba a şi schimbat-o parcă magic.[...]Aceeaşi virtute o are puterea cuvântului asupra întocmirii sufletului, pe care o au leacurile asupra întocmirii trupurilor. Aşa cum, dintre leacuri, fiecare e bun să alunge din trup anume sucuri- de unde unele sunt bune să pună capăt bolii, altele capăt vieţii- tot astfel, dintre cuvinte, unele au înduioşat, altele au*

[11] Idem, *Ibidem*, p. 215
[12] Idem, *Ibidem*, p. 172
[13]*Arte poetice. Antichitatea.*, Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p 43

desfătat, altele au înfricoşat, altele au îmbărbătat pe ascultători, altele au pus stăpânire pe suflete ca şi cum le-ar fi descântat şi vrăjit."[14]

Şi Aristotel menţionează efectul terapeutic al poeziei, considerând că aceasta participă la înlăturarea patimilor*:"Aşa cum se întâmplă în viaţa trupului, unde substanţele toxice sunt uneori întrebuinţate în scop terapeutic- în cazul poeziei pasiunile pe care aceasta le suscită, sfârşesc prin a contribui la pacificarea sufletului."*[15]

Revenind la funcţia estetică a poeziei se impune să reamintim principiul kalokagathiei care guverna antichitate grecească. Conform acestuia frumuseţea fizică era o reflexie a celei interioare, morale. Frumuseţea însemna bunătate în lumea greacă. Pentru conştiinţa estetică modernă însă, nu există o frumuseţe pur sufletească. Pentru ca ea să fie constatabilă, trebuie să fie vizibilă.

Filozofia discută necontenit asupra problemei frumosului, fiind eleborate numeroase teorii de-a lungul timpului. Frumosul, noţiune cu o sferă extrem de largă, există, în esenţă, peste tot, fiind aplicat atât în legătură cu diverse lucruri, dar şi cu unele fapte. Omul se naşte, trăieşte, se formează şi se afirmă într-un climat de valori, alături de bine, adevăr, libertate. Frumosul surprinde însuşiri şi proprietăţi ale naturii, ale societăţii, ale creaţiilor umane, capabile să trezească stări de satisfacţie, de emoţie, de bucurie, iar pe de altă parte, surprinde ansamblul înzestrărilor specifice fiinţei umane, capabile să stârnească plăcerea şi admiraţia. Frumosul oglindeşte deopotrivă ordinea lumii exterioare şi armonia trăirilor interioare, subiective, sociabilitatea şi individualitatea, îmbinând planul afectivităţii cu cel al raţionalităţii, oferind astfel o imagine asupra condiţiei umane.

Horatius consideră, în *Epistula ad Pisones*, că poemul trebuie să ofere cunoştinţe temeinice despre aspectele existenţei, despre suflet, despre morală, să aibă, în esenţă, caracter utilitar, poetul punându-se în slujba cetăţii: *"Cine-a învăţat ce-i dator către ţară şi către prieteni, / Cum să-şi iubească părinţii, cum fraţii şi cum pe un oaspe,/ ... acela.../ Ştie să dea un aspect cuvenit fiecărei persoane."*[16] Dincolo de frumos, de desfătare, poezia trebuie să atingă şi să modeleze sufletele celor care intră în contact cu ea: *"Nu e destul ca poemul să fie frumos, ci s-atingă/ Sufletul celui ce-ascultă, purtându-l oriunde-i e voia."*[17]

Şi Cicero subliniază caracterul purificator al poeziei în *Pro Archia poeta* : *„Mă întrebi de ce sunt atât de încântat de acest om [poetul Archias]? Fiindcă îmi oferă un loc unde sufletul meu se reface după huietul acesta al Forului."*[18]

Fiecare autor îşi alege forma poeziei în funcţie de structura sa interioară, în funcţie de forţa sa creativă şi, nu în ultimul rând, în funcţie de ceea ce vrea să transmită. Conţinutul, mesajul textului, este cel care educă, cel care îl face pe cititor să simtă, să trăiască experienţe capabile să-l modifice interior.

Spre exemplificare aruncăm o scurtă privire asupra unor opere aparţinând autorilor latini. Astfel, poemul *De rerum natura*, aparţinându-i lui Titus Lucretius Carus, deşi

[14] Idem, *Ibidem*, p 43
[15] Idem, *Ibidem*, p 147
[16] Horatius, *Opera omnia*, volumul 2, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 324
[17] Idem, *Ibidem*, p. 314
[18] Idem, *Ibidem*, p. 115

poem filozofic, didactic, urmăreşte să purifice şi să vindece cititorul prin încercarea de a-l face părtaş, susţinător al unei doctrine filozofice eliberatoare. Scris într-o limbă arhaizantă, făcând trimiteri la marii poeţi şi gânditori ai vechimii, poemul pune în evidenţă extinsa cultură şi formare filozofică a autorului.

Trăitor al unei epoci istorice zbuciumate, măcinată de războaie civile, guvernată de dorinţa de înavuţire şi de putere, autorul începe să se simtă resposabil de soarta compatrioţilor şi cutremurat de destinul omenirii, în genere.

Dragostea este transformată în simple pofte trupeşti ce conduc spre pierzanie, iar sufletul oamenilor este chinuit atât de frica zeilor, cât şi de frica morţii inevitabile. Prin poemul său, Lucretius încearcă să-i scoată pe contemporanii săi din beznă, să-i vindece de viermuiala lor inutilă, să-i îndepărteze de patimi şi să le anuleze spaima de zei şi de moarte.

În cele 6 cărţi ale poemului, neîncheiat de altfel, autorul expune doctrina materialisă a lui Epicur, elogiat pe tot parcursul textului. Textul oferă date despre fizică, despre suflet, despre legăturile acestuia cu trupul, despre cunoaştere, despre viaţa pasională a omului, despre fenomenele astronomice şi meteorologice, despre originea pământului şi a omenirii.

Cunoaşterea originii lucrurilor şi a finalităţii acestora îi oferă omului un statut aparte, oferindu-i şansa de a se feri de rele şi de a-i privi detaşat pe ceilalţi în zbaterile lor neputincioase:

E dulce de pe mal să vezi pe altul
Cum se trudeşte când noianul mării
E răscolit de vânturi. Nu fiindcă
Te-ar desfăta pe tine chinul altuia,
Ci pentru că-i plăcut să vezi cu ochii
De câte rele eşti scutit tu însuţi.[19]

Înţeleptul, eliberat de balastul cotidian, conştient de inutilitatea acumulării de bunuri materiale, trăieşte detaşat de agitaţia oamenilor dornici de afirmare, văzându-i în micimea lor cum risipesc scurtul timp al vieţii, căutând veşnic altă provocare, dorind veşnic un alt lucru după ce l-au obţinut pe cel dorit anterior, lucruri condamnate de molala epicuriană.

Nimic pe lume însă nu-i mai dulce
Decât să stai pe culmile senine,
Bine-ntărite, ale-nţelepciunii,
De unde să te uiţi de sus la ceilalţi.[20]

Dobândirea înţelepciunii, singura, poate purifica sufletul, înlăturându-i spaimele generate de necunoaştere. Cunoaşterea adevărului despre întreaga natură şi existenţă, despre originea fenomenelor şi finalitatea acestora, îl pot scăpa pe om de zbuciumul în care trăieşte. Acceptând că sufletul este suferind precum trupul şi muritor ca acesta, omul reuşeşte să curme spaima morţii şi a pedepselor ulterioare acesteia. Înţelepciunea oferă linişte, pace, echilibru

[19] Lucretiu, *Poemul naturii*, traducere din limba latină prof. Tudor Naum, pefaţă academician Tudor Vianu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965, p.79
[20] Idem, *Ibidem*, p. 79

spiritual, găsit prin retragerea în interior, căutarea fericirii în viaţa interioară, într-o existenţă simplă, senină.

Aşadar, filozofia în formă poetică are menirea de a-l vindeca pe om de temeri, de a-l elibera de lanţurile vremelniciei, de a-i curăţa spiritul.

În acelaşi regim, al dorinţei de purificare, de vindecare, de curăţire a societăţii contemporane, se încadrează şi opera lui Horatius. Spre deosebire de tendinţa oficială, de a promova opere de mare anvergură, care necesită un profund suflu poetic, Horatius optează pentru afirmarea liricului, a subiectivităţii, sub forma uni permanent dialog întreţinut atât cu sine cât şi cu cei din jur. Pentru a face comunicarea productivă se serveşte de mai multe moduri, în funcţie de mesajul pe care vrea să-l transmită, utilizând astfel fie critica fie confesiunea. Prin creaţiile sale lirice şi satirice, Horatius caută, pe lângă propriul refugiu, o modalitate de a reconstrui societatea vremurilor sale, de a o educa, de a-i face vizibile autenticele valori, de a o îndruma spre dreptate, bine şi frumos, de a o face să caute înţelepciunea, care-i oferă omului independenţă şi împăcare cu sine însuşi şi cu cei din preajmă. Dorinţa sa este de a-l ajuta, prin sfaturile oferite de lirica sa, pe om să-şi păstreze echilibrul, şi să meargă pe drumul cel drept, nu întotdeauna uşor, dar cu siguranţă corect.

Câmpul observaţiei critice coincide cu mediul social pe care-l frecventează, urmărind viaţa intimă, mediul literar, problemele politice şi istorice sau credinţele vremii. Autorul respinge în permanenţă averea cu toate patimile pe care le atrage după sine, avariţia şi risipa (Epoda I). Îi batjocoreşte pe clienţi şi pe patroni, pe amanţii bătrânelor cochete şi libidinoase care vor să păcălească timpul deja trecut, îi surprinde pe tinerii amorezaţi şi trădaţi, pe poeţii fără talent, pe defăimători, pe laşi pe snobi, pe cei veşic nemulţumiţi, deplânge furia războaielor civile. În toate aceste ipostaze se foloseşte de ironie şi de autoironile, încercând să folosească drept armă împotriva celor mai variate vicii superioritatea sa morală, pe care o constată din faptul că are defecte mai mici pe care le poate îndrepta, în comparaţie cu viciile celorlalţi.

Horatius alcătuieşte o tipologie general umană a viciilor, în urma observării directe a lumii pestriţe alcătuite din parveniţi, rataţi, sclavi, paraziţi, liberţi, negustori, îmbogăţiţi peste noapte, curtezane, poeţi lipsiţi de talent. Majoritatea viciilor surprinse sunt legate de condiţia materială: *avaritia*, cu cele două manifestări contradictorii şi distructive în egală măsură, lăcomia şi zgârcenia, *luxuria*, risipa şi goana după plăceri, *ambitio*, dorinţa de parvenire, *superstitio*, inconstaţa, şi veşnica nemulţumire de sine.[21] Pe toate acestea le apostrofează, le critică într-un mod sever, folosind vorbe aspre, le ridiculizează. Tuturor le aduce acuzaţii, le oferă sfaturi, le stabileşte pedepse pe măsura păcatelor. Însă satiricul este cel care predomină, susţinând Horatius că *"ridicolul rezolvă adesea mai hotărât şi mai bine lucrurile importante, decât severitatea"*(I, 10,14-18)

Perenitatea satirelor horaţiene este asigurată de urmărirea unor aspecte general umane. Unul dintre acestea este veşnica nemulţumire a omului cu privire la starea sa socială, stare căreia el însuşi îi dă naştere. Statutul social îi oferă omului siguranţă, mulţumire, sau, la polul opus, nemulţumire, nesiguranţă, faţă de sine însuşi. Fiecare om trăieşte convingerea că

[21] Horatius, *Opera omnia*, volumul 2, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 20

ceilalţi au meserii mai uşoare, mai bănoase, dorind să-şi schimbe situaţia, manifestând dorinţă pentru nou, însă pus în faţa schimbării omul dă înapoi, speriat. (Cartea I, *Satira* 1)

Toate manifestările umane trebuie să fie motivate, să aibă un sens, o semnificaţie bine determinată. Tocmai acest lucru vrea să-l dovedească Horatius, care foloseşte râsul drept modalitate de indreptare a societăţii, mergând astfel în direcţia afirmată de un vechi proverb roman *Ridendo castigat mores, prin râs se îndreaptă moravurile.* În această situaţie râsul dobândeşte conotaţii sociale, câtă vreme moravurile desemnează manifestările interumane nu tocmai pozitive, ba mai mult, dezechilibrul moral al oamenilor. Râsul taxează ceea ce este în afara frumosului, prin sublinierea ridicolului. Satira însăşi, în esenţa sa, urmăreşte să evidenţieze lipsurile pentru a le pedepsi printr-o critică dură. Râsul este folosit ca instrument cu care se doreşte schimbarea realităţii înconjurătoare, însă poate fi utilizat şi ca armă de apărare împotriva relelor conaturale omului: prostia, invidia, răutatea, trăsături care vor pieri odată cu omenirea. Este un râs pus între autor şi lumea viciată, un râs care-l ţine departe de micimea acestora. Încă din cea dintâi satiră subliniază rolul râsului:

Dar n-aş dori s-alunec în pilduiri glumeţe,
Deşi din glume omul multe-ar putea să-nveţe,
Aşa cum bunii dascăli pe ucenicii lor
Cu dulciuri îi îmbie, să-veţe mai uşor.

Râsul lui Horatius este, în egală măsură, un râs curativ, medicamentos, salvator, care reuşeşte să vindece, să îndrepte, să ofere o lecţie de viaţă, să facă omul să aleagă traiul simplu şi moderat, să năzuiasă neîncetat spre mai bine, să alunge viciile care-l duc la pierzanie:

În calea poftei tale, a firii aspră lege
Orice hotar ar pune, tu fii înţelept şi-alege
Atât cât firea însăşi ţi-ngăduit să-i ceri,
Şi-alungă de la tine deşartele plăceri. (*Satire,* CarteaI, Satira a II-a)

Odele sale surprind un mediu paşnic frumos, guvernat de aspiraţiile spre perfecţiune, în care binele, adevărul, virtutea şi înţelepciunea să fie conducătoare, deoarece acestea pot anula păcatul, pot grăbi vindecarea trupului şi a sufletului.

Şi Publius Ovidius Naso trebuie menţionat în acest context, graţie lucrărilor sale din exil: *Tristia* şi *Epistulae ex Ponto*. Acestea oscilează între document, oferind informaţii despre zona în care a fost exilat, şi personalitatea interiorizată a poetului, arătând frământările unei personalităţi din acea vreme. Exilat la Tomis din pricina scriiturii sale care a încălcat încercarea lui Augustus de reinstaurare a bunelor moravuri, dar şi din pricini politice neexprimate clar, Ovidius găseşte în poezie o modalitate de salvare, atât psihică, încercând să scape de singurătate şi de necazuri, dar şi să ceară familiei şi prietenilor să intervină pentru el, să obţină, dacă nu iertarea, măcar schimbarea locului de surghiun cu unul mai blând, deoarece condiţiile climatice erau foarte greu de suportat pentru poetul răsfăţat al Romei.

Copleşit de nenorocirile ce s-au abătut asupra sa, înspăimântat de locul în care este obligat să trăiască (*Acolo-i numai sânge, războaie şi omor*...), abandonat de prieteni, Ovidius caută în versuri salvarea, încă din timpul călătoriei pe mare spre locul de osândă:

Aşa am scris! Deci, iartă, cinstite cititor,
Poemele acestea în simplitatea lor!
Căci nu le-am scris în pacea grădinilor, şi nici

Întins pe pat, acasă, ci aruncat aici,
Pe mare, într-o iarnă ce duşmănoasă mi-i.
Şi-mi vin către papirus talazuri albăstrii,
Şi latră uraganul spre mine-nverşunat,
Că îl înfrunt, poeme scriind neîncetat. (*Tristele*, cartea I, Elegia XI)

Ajuns la Tomis, Ovidius, care a dus o viaţă îndestulată, lipsită de griji, este impresionat de condiţiile vitrege în care se desfăşoară viaţa, de neajunsuri, dar mai ales de singurătatea ce-l copleşeşte câtă vreme nu are cu cine vorbi în limba sa, de dorul de patrie şi de iubita sa soţie. Din aceste pricini surprinde voit exagerat trăsăturile zonei şi a locuitorilor lor, cu dorinţa de a-i impresiona pe cei din patrie şi de a-i convinge să acţioneze în favoarea sa. Dezgustul provocat de situaţia sa este foarte bine redat în Elegia a treia din cea de-a treia carte a *Tristelor:*

Şi aerul, şi apa, nesuferite-mi sunt!
Şi iată că nu-mi place nici chiar al lor pământ!
Nici casă n-am ca lumea, nici hrană cum aş vrea,
Şi nu găsesc nici leacuri s-astâmpăr boala mea...

Faptul că îi este restrâns şi accesul la cultură, în deznădăjduieşte şi mai mult, plângându-se că nu are acces la cărţile care pentru el reprezintă hrana spirituală: *N-am cărţi să-mi dea putere şi hrană*!(*Tristele*, cartea a 3-a, Elegia XIV). Astfel, găseşte consolarea în a aşterne el însuşi pe hârtie gândurile şi frământările sale cele mai profunde, care îi permit să se apropie de puţinii prieteni adevăraţi ce i-au rămas, de credincioasa lui soţie, să evadeze din realitatea ce îl trage în jos, îmbolnăvindu-l trupeşte şi sufleteşte.

Ovidius afirmă în permanenţă supremaţia spiritului prin intermediul poeziei, susţinând că rămâne singurul bun ce învinge timpul şi situaţiile vitrege ale realităţii înconjurătoare:

Tot bunul nostru piere,
Afară de-ale minţii comori şi de talent, îi transmite lui Perilla.

Scopul poeziei sale din exil nu este acela de a-l face glorios, deoarece prin aceasta el caută doar mângâiere, doar să înlăture durerea, să-şi uite chinul:

Nu faimă prin ele urmăresc;
Ci vreau prin ele chinul de-aici să-l îndulcesc,
Eu cânt să-mi uit de chinul grozav de exilat,
Ca sclavul care cântă pe sapa lui plecat[22].

Deşi în timp reuşeşte să-şi apropie oamenii locului, să le înţeleagă obiceiurile şi credinţele, dorul de patrie şi de ai săi rămâne acelaşi, mai ales că are certitudinea că sfârştul vieţii îl va găsi în aceste locuri îndepărtate:

Ca frunza-n toiul iernii când cade la pământ-
Nimic nu-mi potoleşte suspinul, dorul meu,
Şi jalea mă usucă, şi plâng, şi plâng mereu!
Nici spiritul aicea nu mi-i mai fericit;
De-atâta suferinţă şi el s-a-mbolnăvit. (*Tristele*, cartea a 3-a, Elegia a VIII-a)

[22] Idem, *Ibidem*, p. 111

Aşadar, poezia, fie prin conţinutul ei filozofic, fie prin ironie, prin batjocură, prin râs, prin sfaturi, prin redarea propriilor trăiri, are un efect purificator şi, în egală măsură, de vindecare a sufletului şi a trupului.

Acknowledgment

„Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului **"**Cercetări doctorale multidisciplinare competivive pe plan european (CDocMD)**",** cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr.POSDRU/187/1.5/S/155559**.**

Bibliografie

Arte poetice. Antichitatea, Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Editura Univers, Bucureşti, 1970

Bréal Michel, Bailly Anatole, *Dictionnaire etymologique latin,* Libraire Hachette, Paris, 1918

Cizek Eugen, *Istoria Romei*, Editura Paidea, Bucureşti, 2010

Cizek Eugen, *Istoria literaturii latine,* Societatea Adevărul S.A, Bucureşti, 1983

Ernout Alfred, Meillet Antoine, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2001

Grimal Pierre, *Literatura latină*, Editura Teora, Bucureşti, 1997

Guţu G., *Dicţionar latin-român*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti 1983

Horatius, *Opera omnia*, volumul 2, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Editura Univers, Bucureşti, 1980

Lascu Nicolae, *Cum trăiau romanii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965

Lucreţiu, *Poemul naturii*, traducere din limba latină prof. Tudor Naum, pefaţă academician Tudor Vianu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965

Mommsen Theodor, *Istoria romană*, Editura Polirom, Iaşi, 2009

Montanelli Indro, *Roma, o istorie inedită*, Traducere de George Miciacio, Editura Artemis, Bucureşti

Ovidiu, *Epistole din exil*, Traducere de Eusebiu Camilar, prefaţă, note şi indice de Toma Vasilescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966

Robert Jean-Noel, *Roma*, Traducere de Simona Ceauşu, Editura BIC ALL, Bucureşti, 2002

OVIDIU'S MATURITY POETRY – A FUNDAMENTALLY ONTOLOGICAL EXPERIENCE

Dorica COCA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Ovidius had become the spoiled poet in the high networks of Rome, and Augustus, in his effort to revive the virtues and the life ideals of the past, wanted a literature which was able to influence the masses, to eulogize the countryside life and to encourage the restoration of the old cults and religious beliefs.
After a long period in which he wrote love poems, he sensed that "necessitas" to write works which would please emperor Augustus. He therefore composes Metamorphoses and Fasti.

Keywords: Ovidius, Augustus, necessitas, Metamorphoses, Fasti.

Ca să se menţină, Imperiul trebuia nu numai să-şi asigure puterea militară, ci şi să câştige ataşamentul maselor. Ca întotdeauna după răsturnări politice, coexistau înflăcărări şi deziluzii, speranţe şi duşmănii mocnite. *Un stăpân nou este totdeauna aspru,* spunea Eschil, iar Augustus, pentru a demola ideea, trebuia să găsească cele mai cumpănite măsuri pentru a-i dezarma pe învinşi şi nemulţumiţi. Îi trebuia o propagandă eficientă.

Augustus face propagandă prin monede, organizează spectacole, ceremonii onorifice şi slujbe religioase, dar un mijloc propagandistic mai eficient putea fi literatura, deoarece scriitorii erau apropiaţi de oamenii puterii. Dar, nu unul dintre scriitorii *minores* putea să facă acest lucru, avea nevoie de un Vergilius, un Horatius, un Propertius şi un Ovidius.

Vergilius compusese epopeea națională, *Eneida,* poetul epic Cornelius Severus, prietenul său, glorificase războiul naval din Sicilia dintre Octavianus Augustus și Sextus Pompeius, poetul Caius Rabirius elogiase victoria de la Actium, precedată de perioada zbuciumată a războaielor civile, iar Horatius a scris *Ode* dedicate Romei sau lui Augustus și *Epode*, raportându-se la evenimentele și problemele politice ale vremii. Ovidius scrisese douăzeci și cinci de ani poezie de dragoste. Era oarecum momentul să scrie și altceva, dintr-un soi de precauție, în tot cazul simțea o *necessitas.* Și nu voia să scrie orice, voia să scrie ceva ce nu s-a mai scris la Roma. Compune astfel, *Metamorphoses,* veritabil compendiu al mitologiei grecești, în cincisprezece cărți scrise în hexametru dactilic, corelat în mare măsură cu diversele legende romane, o panoramă asupra transformărilor suferite în timp de lucruri și ființe. O operă de credințe și simboluri, de vedenii și chipuri reale, o operă diversă prin genuri și subiecte, prin idei și personaje, care îți provoacă senzații puternice, a cărei lectură te ține cu sufletul la gură.

Ovidius lucrase la ea șapte ani, înfățișând uimitor de multe amănunte din mitologie și legende, vădind un spirit pătruns de o curiozitate vie, de o inventivitate însuflețită, o preferință accentuată pentru ținuturile miraculoase ale legendelor.

Dacă până acum, în operele anterioare, descrisese doar stări sufleteşti legate de dragoste, fără fapte, situații, evenimente concrete doar pentru a pune în lumină o stare

sufletească, acum înfăţişează reacţii sufleteşti, culori puternice, tablouri compuse din scene din viaţa aspră, reală, mânuieşte cu iscusinţă arta portretului.

Cititorii operelor înaintaşilor, epopei istorice, eroico-legendare, nu au fost prea captivaţi şi nici legendele lui nu ar fi fost apreciate dacă nu emanau acel fior al sentimentului omenesc, acea durere omenească dezvelită de veşmântul fantastic şi transpusă în situaţii cotidiene.

Dorind să arate că el, *tenerorum lusor amorum*[1], e stăpân pe tehnica absolută de abordare a oricărui subiect, începe prima carte din *Metamorphoses,* cu un subiect plurivalent, cosmogonia.

Nu e întâmplător că Metamorfozele se deschid cu tabloul cosmogoniei. Una dintre cele mai fascinante şi mai *ofertante* teme ale literaturii tuturor timpurilor, apariţia lumii, a vieţii, a constituit un subiect predilect pentru majoritatea marilor scriitori şi filosofi, indiferent de timpul în care au trăit.

Cu atât mai mult o operă ce pare a fi corespondentul literar şi artistic al principiului enunţat de filosofii greci, conform căruia *totul curge - Πάντα ῥεῖ* [2]- trebuia să pornească de la începuturi, *din genuni*, pentru că altfel, însăşi opera ar fi avut o arhitectură incertă, apărând nu din spuma valurilor, precum Afrodita, ci din efluxul creator al unui poet care însă ar fi sfidat oarecum cronologia.

Tabloul cosmogonic este astfel punctul de început al lanţului metamorfozelor, care ilustrează ideea de schimbare, în absolutul ei. Dacă am încerca să găsim, în spiritul teoriei ideilor pure, enunţată de Platon, *ideea pură* a *Metamorfozelor,* aceasta ar fi – că totul se transformă. Şi dacă ar trebui să alegem pasajul din operă care o pune în valoare cel mai bine, el ar fi cel cosmogonic.

În lumea *Metamorfozelor* apar zei cu caractere diferite, diverse tipuri umane, urmărite parcă de *culpa* şi prigonite de *hybris,* pe care Ovidius nu le critica pentru că nu era moralist şi rigid nici în viaţă, nici când povestea despre fiinţe pedepsite pentru păcatele lor.

Găsim astfel, femei devotate total, trăind doar pentru iubire, soţii fidele, mame îndurerate, femei jertfite, înşelate, trufaşe, active, voluntare, cu iniţiativă, toate plăsmite pe fondul miturilor şi legendelor sau poate pornite dintr-un fapt adevărat.

Legenda despre expediţia argonauţilor, despre războiul troian, despre peregrinările lui Odiseu, despre regii tebani, nu sunt în adevăratul sens al cuvântului mituri, deşi în ele se întâlnesc adeseori figuri şi motive mitologice. Ele sunt în ansamblu legende istorice care conţin un sâmbure istoric real. S. Tokarev.

În afara multor tipologii umane, remarcăm o caracteristică a poeziei ovidiene, în general, dar a *Metamorfozelor,* în special, şi anume acel sentiment de compătimire, de îngăduinţă şi de slăbiciune faţă de oamenii smeriţi, sărmani şi blânzi, faţă de simţămintele şi încercările lor, chiar şi faţă de vieţuitoare, arbori, plante, flori, toate înzestrate cu suflet omenesc, însuşire care nu se regăseşte la ceilalţi poeţi ai vremii sale. Prin aceasta a arătat că nu este doar cântăreţ al iubirii, ci şi al urii, nu numai al luminii, ci şi al întunericului, nu numai al fastului, ci şi al sărăciei. Şi ca o ironie a sorţii, ca patrie a Foamei alege chiar sălbaticele ţinuturi scitice.

[1] *Tristia,* IV, 10,v. 1.

[2] Πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει- *Totul curge, nimic nu rămâne neschimbat* - Heraclit.

Opera capătă valoare din ce în ce mai mare în timp, deoarece toate celelalte culegeri asemănătoare ale poeților alexandrini s-au pierdut, rămânând pentru viitor singurul izvor mitologic, tezaur de fantezie și farmec.

Metamorfozele au fost cizelate până în momentul cel din urmă dar, frământat de gândul că nu sunt la înălțimea așteptărilor cititorilor săi, le-a adăugat șase versuri la început:

Tu, care iei în mână aceste cărți orfane,
În Roma ta iubită un loc să le găteşti!
Nu le huli; în lume n-au fost de mine date,
Ci smulse de pe pragul sărmanului poet.
Greşelile pe care le vei găsi în ele
Le-aş fi-ndreptat desigur, de-aş fi putut s-o fac.[3]

Poemul este străbătut de acel fior poetic viu care te atrage, te captivează, deoarece se vede că Ovidius voia altceva decât ce se scrisese până atunci, a făcut eforturi, căci fără devotamentul și dragostea artistului, opera nu prinde viață, ca în legenda lui Pygmalion, și a reușit: o astfel de operă nu se scrisese până atunci la Roma.

Din considerente legate de acea *necessitas* menționată mai sus, în sensul de constrângere[4], Ovidius își propune un alt mare proiect, o operă națională, tot sub o formă neexperimentată de niciun alt poet roman, o operă savantă și în același timp populară, în distih elegiac, *Fasti*.

Își propune să transforme într-o operă profundă, poetică și expresivă materia aridă și aspră a *Fastelor*, carte în care colegiile pontifilor consemnau zilele *faste* și *nefaste*, aprobate și neaprobate, adică zilele în care era permisă orice activitate publică și zilele în care nu se lucra. Ovidius, precum Vergilius în *Georgice*, în versuri de o egală frumusețe, evocă viața la țară cu gândul la lucrătorii câmpurilor care în acele zile de iarnă se bucurau de o binemeritată odihnă, dându-le sfaturi și urându-le ca anul nou să le aducă recolte bogate. Pacea din acele vremuri dăruiește bunăstare și abundență, adică totul e prezentat într-o cromatică variată, de alb, roșu, galben, verde, negru și albastru închis, subiect tratat de filologul clasicist Florica Bechet într-o analiză a cromaticii în opera *Fasti*[5].

Ovidius își propusese să dedice câte o carte fiecărei luni, dar nu a reușit decât pentru primele șase luni ale anului, cizelând *Fastele*, la fel ca și *Metamorfozele* până la moarte; se poate prezuma că a scris și pentru celelalte luni și opera s-a pierdut. De fapt, e posibil să fi abandonat finalizarea operei *Fasti*, deoarece atunci Augustus a preluat funcția de *Pontifex Maximus* și a corectat unele greșeli din calendarul iulian. Urmând modelul lui Callimachos, Ovidius parcurge calendarul roman, explică originile unor orașe, familii, ceremonii și obiceiurile importantelor sărbători ale romanilor, inserând povestiri mitice, informații astronomice, agricole potrivite fiecărui anotimp. Recurge la mitologia greacă și la folclorul italic, narând miturile în corelație cu anumite evenimente istorice și legendare. Toate aceste subiecte îi erau la îndemână pentru că, în copilărie, asistase la diferite ceremonii, ascultase multe legende și avea preocupări etiologice.

---

[3] *Tristia*, I , 7, v. 35-40.

[4] Danielle Porte a demonstrat că *Fasti* a fost scrisă la comanda puterii imperiale.

[5] Florica Bechet, *The Colors of Exile*, Analele Ştiinţifice ale Universităţii *Ovidius* Constanţa, Seria Filologie, 2010.

Nu numai că acest poem se conforma îndemnurilor lui Augustus şi răspundea cerinţelor lui de restaurator al moralei tradiţionale, dar împăratul apărea în poem ca o *reîntrupare* a lui Romulus şi, iniţial, chiar i-a fost dedicat, principalul obiectiv fiind glorificarea Romei şi a lui Augustus. Apoi, în anul 14 p.Chr., murind Augustus, schimbă primele versuri şi îl dedică poemul lui Germanicus, pasionat de litere.

Evocă trecutul Romei, omagiază sacrificiul şi patriotismul ginţii Fabia:

Asta fu ziua aceea în care de arme veiene
Fabii cei viteji trei sute şase-au căzut.
Numai o casă a fost şi puterea, şi sprijinul Romei,
Cei dintr-o gintă-au luat armele ce trebuiau.
Nobili oşteni ies la luptă, toţi dintr-o singură castră;
Oricare-ai vrea din ei de comandant era bun[6].

Elogiază membrii familiei imperiale: pe Iulius Caesar şi reforma lui calendaristică, pe Germanicus, pe Tiberius, chiar şi pe Livia, dar perseverent, pe Augustus, ca răzbunător al lui Caesar, învingător al lui Antonius şi al parţilor. Îl declară pe împărat *sanctus,* echivalentul lui *augustus* şi îl deifică, dar aceste fragmente, se pare, nu au fost apreciate de imperator. Probabil era prea târziu sau Augustus din teama de a nu cădea în ridicol avea impresia că tot ceea ce scrie spiritualul şi ironicul Ovidius duce spre parodiere.

Informaţiile lăsate prin aceste opere sunt valoroase, conţinând detalii despre desfăşurarea sărbătorilor romane.

Aici îl laudă pe Augustus cu o anumită măsură, dar, urând linguşirea şi flatarea exagerată, rămâne demn până la capăt.

Bibliografie:

Ovidiu, *Opere,* Editura Gunivas, *Heroide, Amoruri, Arta iubirii, Remediile iubirii, Cosmetice.* Traducere de Maria-Valeria Petrescu, Bucureşti, Minerva, 1977. *Metamorfoze,* traducere de Ion Florescu. Revizuirea traducerii şi note de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1959. *Fastele,* Traducere de Ion Florescu şi Traian Costa. Note de Traian Costa, Bucureşti, Editura Academiei RPR, 1965. *Tristele, Ponticle,* Traducere de Theodor Naum, Bucureşti, Univers, 1972, Colecţia Aetra, Chişinău, 2001.

Ovidiu, *Metamorfoze*. *Cartea I*, traducere de Scarlat Barbu Tâmpeanu, ediţie îngrijită şi introducere de Nicolae Vasilescu-Capsali şi Dan Râpă-Buicliu, prefaţă de Nicolae Lascu, Bucureşti, 1975.

Bechet, Florica, *The Colors of Exile,* Analele Ştiinţifice ale Universităţii *Ovidius* Constanţa, Seria Filologie, 2010.

[6] *Fasti,* 2, v. 195 – 200.

THE INVOLVEMENT OF UPPER SECONDARY SCHOOL STUDENTS IN EXTRACURRICULAR ACTIVITIES

Alexandru-Cosmin APOSTOL
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
POSDRU Project 159/1.5/S/133652

Abstract: The aim of this article is to highlight the cultural and artistic hobbies that young people are practicing in an organized way like extracurricular activities, starting from the results of a sociological study conducted on a sample of upper secondary school students (N=815) in Iasi Municipality, in the first half of 2015. Alongside „consumers", among teenagers there is a small core of „producers" or „distributors" of cultural „goods". Otherwise, the young people choose to develop these hobbies through an active and direct involvement in cultural and artistic activities, even inside the school (theater, music, dance, editorial boards, literary circles and so) or by way of specialized clubs, workshops, organizations or associations. The approach proposed in the part dedicated to data analysis has a descriptive role (a preliminary knowledge of young people who are showing an interest inr cultural and artistic activities) and provides an opportunity to develop future topics of research, which aims to identify the teenagers' motivations, perceptions, attitudes and expectations concerning involvement in such extracurricular activities.

Keywords: extracurricular activities, hobbies, cultural practices, upper secondary school students, teenagers

Scopul acestui articol este de a evidenţia pasiunile cultural-artistice pe care tinerii le practică într-o manieră organizată, drept activităţi extracurriculare, pornind de la rezultatele unui studiu sociologic desfăşurat pe un eşantion de elevi de liceu (N=815) din municipiul Iaşi, în prima jumătate a anului 2015. Alături de „consumatori", în rândul adolescenţilor există coagulat un mic nucleu de aşa-numiţi „producători" sau „difuzori" de „bunuri" culturale. De altfel, tinerii aleg să îşi cultive aceste pasiuni printr-o implicare activă şi directă în activităţi cultural-artistice, fie chiar în interiorul instituţiei educaţionale (trupe de teatru, muzică sau dans, colective redacţionale, cenacluri literare ş.a.), fie prin intermediul unor cluburi, ateliere, organizaţii sau asociaţii specializate. Demersul propus în cadrul părţii consacrate analizei datelor are un rol descriptiv - de cunoaştere preliminară a populaţiei de tineri care are astfel de preocupări - şi oferă oportunitatea de a dezvolta teme viitoare de studiu, inclusiv de ordin calitativ, ce îşi propun identificarea motivaţiilor, percepţiilor, atitudinilor şi expectanţelor pe care le au adolescenţii privind angajarea în activităţi extracurriculare.

Premise teoretico-empirice

Rolul activităţilor extraşcolare şi, implicit de petrecere a timpului liber, în dezvoltarea tinerilor a fost subliniat în ultimii ani prin intermediul a numeroase demersuri empirice interdisciplinare. În această privinţă există un interes crescând al cercetătorilor din domeniul

ştiinţelor socio-umane privitor la consecinţele pe care le pot avea asemenea angajamente în parcursul social şi educaţional al adolescenţilor (Eccles et. al. 2003). Într-un document al Consiliului Europei (2011) este subliniată importanţa implicării elevilor, încă de la vârste fragede, în activităţi extracurriculare. Acestea sunt elemente fundamentale în privinţa îmbunătăţirii educaţiei tinerilor, înlesnind dezvoltarea psiho-socială şi personală a acestora, precum şi la reducerea ratei de abandon şcolar.

Includerea elevilor în grupuri artistice, (re)creative sau sportive ar putea contribui la internalizarea de noi cunoştinţe şi a unui anumit capital socio-cultural ce ar putea avea efecte în ceea ce priveşte parcursul biografic ulterior al acestora. Astfel, fiind la vârsta conturării propriei identităţi, liceenii au oportunitatea de a-şi cultiva pasiunile cultural-artistice şi sportive într-o modalitate organizată prin aderarea la diverse cluburi sau asociaţii de resort, unele constituite în interiorul unităţilor de educaţie (trupe de teatru, muzică sau dans, colective redacţionale, cluburi de lectură, ateliere de pictură, grafică, design sau fotografie ş.a.). De asemenea, alături de acestea, în sectorul non-guvernamental activează organizaţii de tineret, care - prin prisma domeniului lor de activitate - încearcă să susţină implicarea civică a adolescenţilor prin forme de participare culturală (de exemplu, concursuri/ proiecte de fotografii, pictură sau desen pornind de la teme sociale). Asemenea entităţi deţin caracteristicile unor veritabile platforme de socializare şi de producţie culturală care uşurează integrarea rapidă a tânărului în reţele multiple prin facilitarea dobândirii unor abilităţi sociale şi prin inculcarea unui sentiment de apartanenţă la grupul creaţional din care face parte. Studiile au demonstrat de-a lungul timpului faptul că există o asociere puternică între implicarea în acţiuni extracurriculare şi dezvoltarea pozitivă a tânărului, mai ales din punct de vedere socio-educaţional (apud Eccles et. al., 2003).

Odată cu tranziţia spre vârsta adultă şi pe măsura acumulării unei anumite expierienţe în domeniul cultural-artistic în care se perfecţionează, pentru tânărul angajat activ în activităţi extraşcolare implicarea poate avea şi alte valenţe (inclusiv economice). Pornind de la contribuţiile teoretice ale lui Pierre Bourdieu, în unele situaţii, există posibilitatea ca hobby-ul pe care adolescentul a avut ocazia să şi-l dezvolte într-un mod organizat, să fie transpus într-o eventuală profesie chiar în sfera culturală (scriitor, pictor, graphic designer, dansator profesionist, fotograf, scenograf, actor, compozitor, cântăreț etc.). Pe de altă parte, s-ar putea rezuma doar la un hobby cultivat pe o perioadă relativ restrânsă de timp, traiectoria sa socio-profesională nefiind influenţată decisiv de adeziunea în cluburi, ateliere sau asociaţii creativ-artistice. O a treia potenţială categorie este alcătuită din tineri care sunt adepţii unei forme de producţie culturală „restrânsă”, continuată într-o formă independentă (inclusiv prin intermediul internetului – blogosferă, social media ş.a.) şi după finalizarea studiilor, dar fără a fi motivaţi de câştiguri materiale imediate. Aşadar, unii tineri implicaţi activ în proiecte culturale ar putea fi predispuşi în a avea o orientare pe termen lung spre acumularea de capital cultural, fiind exponenţii unui tip de producţie culturală restrânsă care pe termen scurt, mediu sau lung - în special, după finalizarea studiilor - poate dobândi o logică „economică” (comercială). Bourdieu punctează faptul că „spre deosebire de câmpul de mare producţie care ascultă de legea concurenţei pentru cucerirea unei pieţe cât mai întinse cu putinţă, câmpul de producţie restrânsă tinde să-şi producă el însuşi normele de producţie şi criteriile de evaluare a produselor sale” (Bourdieu, 1996; 37). Sociologul francez susţine despre aceeaşi formă de

producţie culturală că există „economia anti –„economică” a artei pure care, întemeindu-se pe recunoaşterea obligatorie a valorilor de dezinteresare şi pe denegarea „economiei” („comercialului”) şi profitului „economic”, privilegiază producţia şi imperativele ei specifice, apărute în urma unei istorii autonome” (Bourdieu, 2012; 192).

După cum punctează Ralph B. McNeal Jr (1999) „angajarea” tânărului în activităţi extracurriculare este asociată cu un nivel ridicat de capital uman, cultural şi social. Contextualizând, autorul subliniază că adolescentul reuşeşte să-şi dezvolte diverse abilităţi, cunoştinţe, atitudini şi valori care contribuie la extinderea reţelelor sociale din care face parte.

La nivelul instituţiilor liceale de învăţământ din municipiul Iaşi, indiferent de filiera specifică, există formate grupuri de iniţiativă artistică alcătuite din elevi coordonaţi de cadre didactice. În cadrul acestora sunt demarate proiecte şi activităţi extraşcolare în diverse domenii culturale: literatură/ eseu sau jurnalism şcolar, teatru, muzică, dans sau fotografie, unele dintre ele având o tradiţie remarcabilă (spre exemplu, revista şcolară „Corolar” a Colegiul „Costache Negruzzi” a fost înfiinţată în anul 1968, iar trupa de teatru francofon „Mooz” a Colegiului Naţional „Mihai Eminescu” are un istoric de peste două decenii). Astfel de grupuri mobilizează un efectiv de adolescenţi şi profesori, tinerii având posibilitatea de a-şi expune potenţialul cultural-artistic.

Analiza datelor

Prin intermediul studiului, am dorit să evidenţiez ponderea elevilor de liceu din municipiul Iaşi care susţin că au o pasiune cultural-artistică pe care o practică în mod organizat.

Sondajul s-a desfăşurat în prima parte a anului 2015, iar eşantionul a fost alcătuit din 815 elevi, proveniţi din clasele IX – XII, care studiază la unităţi de învăţământ preuniversitare din municipiul Iaşi, axate pe filierele tehnic, teoretic şi economic-administrativ. Dintre aceştia, 47% sunt de gen masculin, iar 53% de gen feminin. De asemenea, 53% provin din clasele IX –X, în timp ce 47% din clasele XI-XII. În cadrul acestui sondaj, elevii nu au fost ipostaziaţi numai din postura lor de „consumatori”, ci şi din cea a unor „producători”, „difuzori” sau chiar „exponenţi” de bunuri sau practici culturale.

Aproximativ 16% din totalul celor 815 elevi chestionaţi au mărturisit faptul că, în acest moment, au o pasiune cultural-artistică pe care o practică într-un cadru organizat - club, trupă sau asociaţie, primind meditaţii sau instrucţie de specialitate din partea unui profesionist sau pedagog (Tabel nr.1). 12% şi-ar dori să-şi dezvolte în viitor abilităţile cultural-artistice şi nu exclud posibilitatea de a-şi cultiva respectiva pasiune şi din punct de vedere profesional.

***Tabel nr. 2* Ponderea tinerilor care au o pasiune cultural-artistică pe care susţin că o practică în mod organizat (N=815)**

Da	Nu
15,7%	84,3%

În 10,7% din cazuri, adolescenţii practică o pasiune din domeniul artelor performative (teatrul, muzica şi dansul fiind cele mai enumerate). De asemenea, 4,4% au menţionat că sunt

interesaţi de arte vizuale (desen, pictură, grafică, fotografie, design), în timp ce numai 0,6% au punctat că obişnuiesc să scrie proză, poezie sau eseuri literare (Tabel nr. 2).

Tabel nr. 3 **Domeniile în care tinerii practică în mod organizat o pasiune cultural-artistică (N=815)**

Domeniu	**% din N=815**
Arte performative (dans, teatru, muzică ş.a.)	10,7%
Arte vizuale (desen, pictură, fotografie ş.a.)	4,4%
Arta scrisului (proză, poezie, eseu ş.a.)	0,6%

La o defalcare pe activităţi, am constatat faptul că 4,3% iau lecţii de dans (inclusiv sportiv). Pe poziţia secundă, la o distanţă de 0,6 puncte procentuale se regăsesc tinerii care au subliniat că îşi perfecţionează pasiunea pentru desen şi pictură, iar 3,3% sunt interesaţi de canto/ compoziţie muzicală. 1,7% au susţinut că performează la instrumente muzicale (pian, chitară ş.a.), în vreme ce pentru 1,3% pasiunea cultural-artistică pe care o practică ţine de domeniul teatral (Tabel nr. 3).

Tabel nr. 4 **Tipuri de activităţi cultural-artistice pe care elevii susţin că le practică în mod organizat (N=815)**

Tipuri de activităţi cultural-artistice	**% din N=815**
Dans (inclusiv sportiv)	4.3%
Desen/ pictură	3,7%
Canto/ compoziţie muzicală	3,3%
Cântat la instrumente muzicale (pian, chitară ş.a.)	1,7%
Teatru/ actorie	1,3%
Fotografie	0,7%
Scris	0,6%

Din punct de vedere socio-demografic, dintre elevii care au o pasiune cultural-artistică pe care o practică într-un cadru organizat, aproximativ două treimi (63%) sunt de gen feminin. De asemenea, peste jumătate dintre cazurile selectate sunt reprezentate de elevi care au avut în anul şcolar precedent (2013/ 2014) o medie generală peste nota 9. În ceea ce priveşte distribuţia pe clase, este sesizabil un echilibru procentual, în sensul că 51% provin clasele IX – X, iar 49% din clasele XI – XII (Tabel nr. 4).

Tabel nr. 5 **Principalele caracteristici socio-demografice ale elevilor care au o pasiune cultural-artistică pe care o practică în mod organizat**

Variabila socio-demografică		**% dintre cei care au mărturisit că au o pasiune cultural-artistică (N= 128)**
Gen	Masculin	37%
	Feminin	63%
Clase de proveniență	IX – X	51%
	XI – XII	49%

Media generală în anul şcolar 2013/ 2014	Peste 9	50%
	Între 8 şi 9	27%
	Sub 8	23%

Concluzii

Aşadar, datele prezentate pe parcursul articolului oferă o imagine de ansamblu privind ponderea elevilor de liceu din municipiul Iaşi care susţin că au o pasiune cultural-artistică şi despre care afirmă că şi-o dezvoltă într-un mod organizat. Astfel, unul din şase elevi chestionaţi în urma sondajului derulat în municipiul Iaşi declară că au o pasiune cultural-artistică pe care o practică, dominant în opţiunile tinerilor fiind domeniul artelor performative. Odată ce sunt cunoscute date preliminare privind acest aspect, ar fi necesară o cercetare în profunzime a motivaţiilor care stau la baza unei astfel de opţiuni din partea adolescenţilor. De asemenea, ar trebui cunoscute aşteptările pe care le au tinerii în legătură cu implicarea lor. Nu pot fi omise problemele pe care tinerii le percep în legătură cu barierele şi provocările care împiedică sau îngreunează accesul elevilor la astfel de oportunităţi de a-şi dezvolta aptitudinile cultural-artistice (mediul de rezidenţă, istoricul familial, resursele financiare şi materiale ș.a.). Tocmai de aceea, demersurile cantitative ar necesita o continuare empirică de ordin calitativ, iar cu ajutorul interviurilor comprehensive ar putea fi identificate potențiale soluții de depășire a acestor obstacole. De asemenea, ar trebui văzut în ce măsură oferta de activități extrașcolare propusă elevilor este corelată cu aptitudinile lor şi dacă răspunde în mod real cererii pe care aceştia o manifestă.

Mulțumiri/ Aknowledgements

Această lucrare a fost publicată cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate”, POSDRU/159/1.5/S/133652, finanțat prin Fondul Social European, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/133652, co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Referinţe bibliografice

***Council of Europe (2011), *Steering Committee for Equality Between Women and Men (CDEG)*, Study on „Combating Gender Stereotypes in Education”, prepared by Ms Maureen Bohan, Consultant Expert.

BOURDIEU, Pierre (1986), *Economia bunurilor simbolice*, trad. de M. D. Gheorghiu, Editura Meridiane, Bucureşti.

BOURDIEU, Pierre (2012), *Regulile artei*, trad. de L. Albulescu şi B. Ghiu, ediţia a 2-a, Editura Art, Bucureşti.

ECCLES, Jacquelynne S., BARBER, Bonnie L., STONE, Margaret, HUNT, James (2003), „Extracurricular Activities and Adolescent Development", *Journal of Social Issues*, Vol. 59, No. 4, 865 – 889.

McNEAL Jr., Ralph B. (1999), „Participation in High School Extracrurricular Activities: Investigating School Effects", *Social Science Quaterly*, Vol. 80, No. 2, 291 – 309.

SOME ASPECTS REGARDING THE PORTMANTEAU WORDS IN CURRENT ROMANIAN LANGUAGE OF ADVERTISING

Raluca Alina POPESCU
University of Bucharest, Romanian Academy POSDRU/159/1.5/S/136077

Abstract: This article deals with the issue of portmanteau words occurring in the present-day Romanian language of advertising, the most frequent type of lexical creation in this type of discourse. As blending, the main linguistic phenomenon underlying portmanteau words, is still considered, in most of the reference studies, a fuzzy word-formation process, involving the use of a variety of other lexical and phonological sub-processes, blends like portmanteaus were discussed in very few Romanian studies, despite their frequency in use (especially in advertisements, mass media, literature and, also, slang and colloquial language). In the Romanian advertisements, portmanteaus vary a lot in their structure, as they are created by different combinations of blending and telescopic sub-processes; however, we noticed that the main part of them involve proper names (i.e. commercial names – of products or brands) as one of the source words. This is not a haphazard thing, as they constitute effective persuasive strategies in the discourse of advertising and they base upon the public's memory. Moreover, they represent a source of amusement and pleasure for the target public. Also, functioning as shortened words packed into one, but at the same time condensing a large amount of information, portmanteaus assure the economy of expression, being at the same time very suggestive.

Keywords: blending, portmanteau words, telescopic blends, advertising, persuasive discourse.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077 (This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077).

1. Introducere

Caracterizat de eterogenitate și de originalitate, limbajul publicitar constituie un mijloc de a construi realități virtuale, prin imagini și forme lexicale cât mai expresive și inedite, adaptate „la contextul social cotidian: noutate terminologică și construcții dense, uneori eliptice, discontinue, care pot alterna cu expresia evocatoare poetică, cu formula colocvială de adresare și cu exactitatea științifică" (Bălănescu 2006: 9). Dincolo de acest scop, creațiile lexicale, adesea forme lexicale ludice, se constituie și ca instrumente de bază pentru

îndeplinirea funcției persuasive a discursului publicitar, prin captarea atenției, trezirea interesului și seducerea receptorului[1].

Având ca punct de plecare un corpus bogat și variat, alcătuit din reclame românești în diverse forme (scrisă, orală, mixtă), selectate din broșuri și cataloage ale unor firme comerciale, comunicate de presă, spoturi publicitare difuzate în mass-media audio-vizuală, panouri, afișe și pliante publicitare, fluturași publicitari, de pe internet (din cadrul unor portaluri care au ca interes publicitatea românească sau din cadrul unor website-uri care prezintă diverse produse sau servicii), din perioada actuală (2010-2015), am putut remarca, în publicitatea românească contemporană, prezența unui număr suficient de mare de forme lexicale condensate de tipul cuvintelor-valiză[2], în pofida lipsei generale de atenție acordate fuzionării, de-a lungul timpului, în lucrările de lingvistică, ca procedeu de formare de noi cuvinte[3] (Lehrer 2007: 115; Brdar-Szabó și Brdar 2008: 171-172). Astfel, ne propunem să urmărim modul în care se prezintă aceste tipuri lexicale în limbajul publicitar actual, mijloacele prin care sunt formate, ce categorii ale cuvintelor-valiză predomină în acest tip de limbaj și ce rol îndeplinesc la nivelul discursului publicitar, un tip de discurs persuasiv prin definiție. Exemplificările au fost extrase și redate doar în cadrul contextului în care au fost întâlnite, astfel încât să se poată deduce cu ușurință înțelesul lor și să poată fi interpretate corespunzător.

2. Denumiri. Definire. Caracterizare

Numite și cuvinte telescopate (Pound 1914: 1; Răuțu 2010), amalgamări (Léturgie 2011; Bednárová-Gibová 2014: 4-5), contaminații sau fuzionări (< engl. *blends*)[4], încrucișări ori îmbinări lexicale (Dias Minussi și Nóbrega 2014), concatenații (Kelly 1998: 279),

[1] Un text publicitar eficient se construiește în baza principiului AIDA (i.e. atrage ***Atenția***, stârnește ***Interesul*** pentru receptor în direcția produsului/serviciului făcut cunoscut, motivează ***Dorința*** receptorului de a achiziționa produsul și, în final, îl determină să treacă la ***Acțiune***, prin achiziționarea produsului/serviciului respectiv) (Mackay 2005: 25). Astfel, „atenția este captată printr-o construcție lingvistică, surprinzătoare, inedită" (Bălănescu 2006: 142).

[2] De altfel, conform studiilor privind acest subiect, aceste tipuri de creații lexicale se întâlnesc, cel mai adesea, în publicitate, mass-media, beletristică, desene animate sau reviste de benzi desenate ș.a., dar și în scrieri academice (Mostafa 2013: 153) – vezi, de pildă, studiul lui Lehrer 2007. Cf. „The commonest places for blends to occur are in product names, advertisements, newspaper and magazine headlines and titles" (Lehrer 2007: 128).

[3] Totuși, în ultimul deceniu, observăm o abordare tot mai frecventă a fenomenului, în special în studii lingvistice, majoritatea articole, consacrate în mare parte altor limbi – în special, în limba engleză (Bednárová-Gibová 2014; Beliaeva 2014; Brdar-Szabó și Brdar 2008; De Smet 2013; Mostafa 2013; Renner et al. 2012), dar și, de exemplu, în franceză (Créhange 2013; Léturgie 2011; Renner 2006), în limba spaniolă ori cu referire la cuvintele-valiză din spaniolă (de Miranda 2006; Piñeros 2004; Trommer și Zimmermann 2012) și în portugheza braziliană (Dias Minussi și Nóbrega 2014), precum și în ceea ce privește limba română (Cernăuți-Gorodețchi 2008; Răuțu 2010; Suciu 2009).

[4] Fuzionarea (engl. *blending*) este considerată un procedeu de formare de noi cuvinte prin care părți trunchiate ale unor cuvinte deja existente sunt lipite între ele pentru a constitui noi unități lexicale, fie prin simplă concatenare, fie prin concatenare însoțită de suprapunere în jurul segmentelor fonetice commune, conform definiției oferite de Kelly (1998), care o caracterizează drept un proces de formare „by snipping components from existing words and stiching the components together either through simple concatenation or through concatenation coupled with overlap of shared phonological segments" (Kelly 1998: 579). Formațiile lexicale rezultate poartă denumirea de fuzionări lexicale (< engl. *lexical blends*), adesea numite și cuvinte-valiză (< fr. *mots-valises*; < engl. *portmanteau words*).

condensări lexico-semantice (Suciu 2009: 73-74) sau, metaforic, cuvinte-valiză[5] – cu posibile diferențieri semantice între toate aceste denumiri –, tipurile de creații lexicale pe care le avem în vedere în acest articol „ar putea fi definite ca două sau mai multe cuvinte, adesea cu sensuri înrudite, [relaționale], care sunt telescopate ca într-un singur cuvânt; precum niște contopiri nefirești care reține, pentru o perioadă cel puțin, puterea sugestivă a elementelor sale variate”[6] [t.n.] (Pound 1914: 1). De altfel, într-o primă etapă, astfel de elemente lexicale au fost considerate „anomalii lingvistice” (Bednárová-Gibová 2014: 5), întrucât constituiau devieri de la tiparele standard de formare a cuvintelor (derivarea, compunerea etc.). Uneori, ele mai sunt definite și ca „un tip de compuse în care cel puțin un component este reprodus parțial”[7] [t.n.] (Carstairs-McCarthy 2002: 65) sau drept compuse din două cuvinte trunchiate (Kvetko 2005, *apud* Bednárová-Gibová 2014: 6) ori „compuse hibride create prin combinarea a două cuvinte trunchiate, care contribuie la noul cuvânt, primul cu secvența sa inițială, iar celălalt cu secvența sa finală” (Suciu 2009: 73-74). În alte cazuri, acestea sunt analizate din punct de vedere fonetic, fiind considerate „construcții sintagmatice reduse din punct de vedere fonologic”[8] [t.n.] (Dias Minussi, Nóbrega 2014: 163).

Pe măsură ce crearea de cuvinte și expresii inedite a devenit un proces din ce în ce mai conștient, îndeplinind diverse finalități, a crescut și numărul formelor lexicale amalgamate mai puțin obișnuite de tipul cuvintelor-valiză. Însă faima acestor categorii de creații lexicale s-a răspândit în rândul specialiștilor mai ales datorită pasajului din cartea lui Lewis Caroll[9], fragment în care se discută despre două cuvinte combinate într-unul singur ca într-o valiză – *portmanteau* „valiză de dimensiuni mari cu două compartimente, în care hainele se transportă atârnate pe un dispozitiv ca un cuier, astfel încât să nu se șifoneze” (termen împrumutat în engleză din franceza veche, la rândul său un cuvânt-valiză, format prin telescopare din cuvintele franțuzești *porter* „a purta” și *manteau* „mantou; tip de palton, pardesiu”)[10].

[5] Cu precădere sub această denumire (*cuvinte-valiză* < fr. *mots-valise/mots-sandwich*; engl. *portmanteau words*) sunt cunoscute publicului larg astfel de elemente lexicale. Pentru mai multe denumiri similare ale acestora în diverse limbi, vezi Răuțu 2010: 288.

[6] „[…] may be defined as two or more words, often of cognate sense, telescoped as it were into one; as factitious conflations which retain, for a while at least, the suggestive power of their various elements” (Pound 1914: 1).

[7] „[…] a kind of compound where at least one component is reproduced only partially” (Carstairs-McCarthy 2002: 65).

[8] „[…] construções sintagmáticas reduzidas fonologicamente” (Dias Minussi, Nóbrega 2014: 163).

[9] Termenul de *cuvânt-valiză* își are, așadar, originea în cartea *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (în română: *Alice în Țara din Oglindă*), din 1871, continuarea celebrului roman pentru copii *Alice's Adventures in Wonderland* (în română: *Alice în Țara Minunilor*). Aici, personajul Humpty-Dumpty îi explică lui Alice ce înseamnă engl. *slithy* (< *lithe* „mlădios” + *slimy* „lipicios”) și engl. *mimsy* (< *flimsy* „subțire” + *miserable* „nefericit”), descriind astfel metaforic, prin sintagma *portmanteau words*, cuvintele în cadrul cărora două înțelesuri sunt „împachetate” ca într-o valiză: „You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.” (*apud* Răuțu 2010: 287).

[10] Însă, spre deosebire de ceea se crede în general, chiar și printre lingviști, nu Caroll e însuși creatorul cuvintelor-valiză, după cum a fost și încă este considerat. O simplă întâmplare a făcut ca scriitorului englez să-i fie atribuit acest merit, datorită inventării unei denumiri originale pentru un nou tip de creații lexicale, denumire care, la rândul său, a popularizat în acea vreme un procedeu lexical recunoscut pentru o bună perioadă de timp drept o metodă ocazională de formare de noi cuvinte. Așadar, deși denumirea de *portmanteau words* „cuvinte-valiză” a aparținut lui Caroll, procedeul prin care iau naștere cuvintele-valiză se crede a fi fost descoperit de către episcopul Samuel Wilberforce, pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Cei care s-au ocupat însă, mai departe, de

Bineînțeles, atenția în direcția unor astfel de cuvinte a fost sporită și datorită popularității pe care au cunoscut-o o parte dintre creațiile acestui scriitor[11].

Astăzi, fuzionările (în care sunt incluse și cuvintele-valiză) sunt definite cel mai des ca „noi lexeme formate din părți a două (sau, posibil, a mai multor) alte cuvinte în așa fel încât să nu existe o analiză transparentă în morfeme", [deși,] „în anumite situații, cel puțin unul dintre elemente este recuperabil într-un mod transparent"[12] [t.n.] (Bauer 1983: 234, 247). O definiție din perspectiva structuralistă, mult mai precisă și mai apropiată de ceea ce reprezintă, din punct de vedere formal, astfel de fapte de limbă este aceea potrivit căreia un cuvânt-valiză reprezintă „o combinație dintre două sau mai multe forme, unde cel puțin una dintre aceste forme constituie deja un cuvânt scurtat [i.e. o trunchiere a unui cuvânt preexistent – n.n. R.A.P.]"[13] [t.n.] (Algeo 1977: 50). Indiferent de definițiile și caracterizările care s-au oferit de-a lungul timpului acestui fenomen lingvistic, care rareori au constituit un set unitar (în sensul că nu avem o definiție clară și precisă a cuvintelor-valiză – de unde rezultă că, într-adevăr, mecanismul lor de formare nu e unul convențional, bazat pe reguli exacte), distingem ca trăsătură fundamentală pentru un cuvânt-valiză faptul că este format din două (sau mai multe cuvinte), dintre care cel puțin unul este lipsit de o parte din materialul sonor, fie că această lipsă constă chiar și numai în reducerea cu un singur sunet a cuvântului respectiv. Cu alte cuvinte, cuvintele-valiză se bazează pe alăturarea unei/unor particule – care nu constituie morfem lexical sau gramatical – dintr-un cuvânt ori din două (sau mai multe) cuvinte unui alt cuvânt întreg sau trunchiat.

În limba română, amalgamările lexicale de tipul cuvintelor-valiză nu au fost discutate separat sau, atunci când au fost studiate, discuțiile s-au limitat doar la articole de câteva pagini

---

studiul limbii engleze, au făcut adesea referire la acest fenomen lexical, folosind termeni precum *fuzionare* (< engl. *coalescence*) ori *amalgamare* (< engl. *blending*) și, mai rar, contopire, sudare (< engl. *welding*) (Pound 1914: 1-2).

[11] Pe lângă binecunoscutul pasaj din cartea menționată mai sus, Lewis Caroll a mai făcut câteva referiri la „cuvinte-valiză" și în prefața cărții sale *Hunting of the Snark*, din 1876, prefață retipărită și în *Rhyme? and Reason?*, din 1883 (Pound 1914: 12). Succesul pe care l-a cunoscut Caroll prin cuvintele-valiză poate fi explicat și printr-un proces de modernizare mai amplă, manifestat în acea vreme, vădit și în plan lingvistic, datorat și unui interes crescut pentru cuvinte aparte, atipice, la care a contribuit, printre alte cauze, și introducerea în școli a studiului limbajului. Așadar, responsabilă de acest succes poate fi și afinitatea pentru explorarea formelor neobișnuite și ambigue, caracteristice modernismului. Preferința pentru forme amalgamate s-a manifestat însă încă de la începuturile explorării formelor neobișnuite de limbaj, nu doar în rândul scriitorilor, ci și al redactorilor de ziar sau al creatorilor de benzi desenate. Astfel de cuvinte au pătruns chiar și în limbajul științific – de pildă, în horticultură, Luther Burbank, creatorul unor fructe hibride, s-a gândit să denumească rezultatele obținute prin contaminări ale unor cuvinte care desemnau fructele de la baza încrucișărilor, astfel: engl. *pomato* < engl. *potato* „cartof" + engl. *tomato* „roșie" ; engl. *plumcot* < engl. *plum* „prună" + *apricot* „caisă"; engl. *citrange* < *Citrus* (*trifoliata*) + engl. *orange*; engl. *tangelo* < engl. *tangerine* + *pomelo*; de asemenea, în zootehnică, engl. *zebrass* și engl. *zebrule* sunt numele unor hibrizi rezultați din combinarea dintre animale domestice (engl. *ass* „măgar", respectiv engl. *mule* „catâr") și zebră; și unele toponime din S.U.A. sunt create prin acest procedeu al amalgamării (Pound 1914: 14-15).

[12] „[…] new lexemes formed from parts of two (or possibly more) other words in such a way that there is no transparent analysis into morphs"; „[…] in some instances at least one of the elements is transparently recoverable" (Bauer 1983: 234, 247).

[13] „[…] a combination of two or more forms, where at least one of these forms is already a shortened word." (Algeo 1977: 50).

ori la (sub)capitole ale unor lucrări cu teme mai generale, deşi fenomenul în sine nu e nou, ci, cel mai probabil, are aceeaşi vechime precum compunerea, de pildă[14]. Cu toate acestea, în unele cazuri, cuvintele-valiză ajung să capete importanţă şi să câştige teren prin acceptarea lor în limba standard (ca, de exemplu, cf. engl. *smog* < *smoke* + *fog*; engl. *brunch* < *breakfast* + *lunch*; engl. *electrocute* < *electric* + *execute*), aşa cum multe cuvinte din limbajul colocvial şi argotic (printre care se întâlnesc numeroase cuvinte-valiză) au reuşit să pătrundă, treptat, în vorbirea curentă (cf. *autopicioare, babaie, ţuicomicină, tembelizor*) (Zafiu 2010: 78). Uneori, asemenea modificări lexicale atipice, precum cuvintele-valiză, se răspândesc şi în forma scrisă (foarte rar reuşesc, în schimb, să fie înregistrate şi în dicţionare) şi circulă într-o anumită limbă într-atât de mult timp, încât ajung să se piardă chiar şi cunoştinţele sigure despre originea lor. În schimb, în situaţia opusă (când cuvintele-valiză nu cunosc drumul standardizării), dacă nu mai există dovezi contemporane care să stabilească, la momentul respectiv, elementele unor astfel de creaţii, ele devin extrem de dificil de identificat. Dar Pound susţine că pericolul în acest sens nu e cel al recunoaşterii cu dificultate sau al nedepistării originii unui astfel de cuvânt, ci, mai degrabă, acela ca anumite cuvinte, care nu reprezintă amalgamări ale altor lexeme, să fie luate drept cuvinte-valiză (Pound 1914: 5). Este cazul unor cuvinte create mai degrabă prin simplă analogie cu alte cuvinte preexistente: de exemplu, *clătitărie* nu reprezintă o formă hibridă, rezultată din amalgamarea substantivului *clătită* şi din trunchierea unui cuvânt ca *plăcintărie/cofetărie/covrigărie*, ci e creată analogic, prin paralelism cu aceste forme deja lexicalizate.

3. Procedee lexicale de la baza cuvintelor-valiză

Cum fuzionarea dintre două (sau, mai rar, trei) cuvinte este descrisă de obicei drept un procedeu neregulat şi inedit de formare de noi lexeme, care deconstruieşte principiul integrităţii morfologice a cuvintelor ca baze, fără să respecte limitele morfemelor lor (Bednárová-Gibová 2014: 5) astfel încât elementele rezultate să nu mai prezinte un anumit grad de predictibilitate, ca în cazul altor mijloace de îmbogăţire a vocabularului (bazate pe productivitate şi repetitivitate, precum derivarea, de pildă), variind astfel, de la caz la caz, în ceea ce priveşte complexitatea ori facilitatea decodării lor de către receptor, precum şi în gradul de decompoziţionalitate (posibilitatea de a fi descompuse cu uşurinţă în elementele componente/morfeme, astfel încât să poată fi observat modul lor de formare[15]), este dificil de

[14] Acestea fie nu au fost examinate îndeajuns pentru o anumită perioadă de timp ori pentru un anumit domeniu sau registru al limbii, pentru a clarifica, de exemplu, ce parte şi cât de lungă a unui cuvânt poate fi angrenată în crearea de noi cuvinte de acest tip, fie nu s-au realizat studii pentru a se urmări sub ce procentaj, de pildă, cuvintele-valiză ajung să fie acceptate în limba standard ori cât de importante sau mai puţin semnificative pot deveni, în funcţie de domeniu sau de sectoarele de limbă în care se manifestă. Interesul mai scăzut pentru studiul acestor forme lexicale, spre deosebire de cel manifestat în cazul altor categorii, poate fi pus pe seama faptului că procedeul care stă la baza acestor creaţii lexicale nu afectează într-atât de multe cuvinte importante, astfel încât să atragă o atenţie atât de sporită asupra fenomenului. De altfel, pentru mult timp, în lingvistica generală, cuvintele-valiză au fost considerate prea stranii sau prea puţin serioase pentru a fi luate în seamă de către cercetători, chiar şi numai pentru tiparele sub care se prezintă sau pentru procedeele care stau la baza formării lor (Pound 1914: 3).

[15] De altfel, Bauer a definit fuzionările lexicale (< engl. *blends*) drept moneme (i.e. cea mai mică unitate lingvistică dotată cu semnificaţie) neanalizabile (cf. „unanalysable monemes") (Bauer 1983: 247).

stabilit cu precizie un anumit tipar morfologic pentru generarea de cuvinte-valiză[16]. Pe bună dreptate, cuvintele-valiză au fost mai asemănate cu ideea de *puzzle* (Beliaeva 2014: 29). În plus, în majoritatea cazurilor, cuvintele-valiză iau naştere în mod intenţionat, ca urmare a unui proces lexical conştient, constituindu-se ca formaţii *ad-hoc* ce demonstrează creativitatea lexicală a unei limbi şi spiritul ludic al vorbitorilor, prin jocul lingvistic pe care îl presupun[17] (De Smet 2013: 81); uneori, după un timp îndelungat de utilizare de către vorbitorii limbii, o parte din aceste cuvinte sunt instituţionalizate şi lexicalizate în cadrul limbii respective, devin parte a vocabularului nostru (Mostafa 2013: 153), fiind înregistrate în dicţionare sau în alte lucrări lexicografice (ca engl. *smog*, *brunch*, de pildă). Totuşi, în cea mai mare parte, cuvintele-valiză reprezintă formaţiuni lexicale *ad-hoc* care nu prezintă nicio posibilitate de convenţionalizare.

Sub termenii-umbrelă *telescopare* şi *fuzionare* pot fi incluse însă o serie de subprocedee destul de diverse, care sunt angrenate, împreună sau separat, şi care variază de la generarea unui cuvânt-valiză la a altora, ceea ce poate genera confuzie:

- *combinarea/îmbinarea*, uneori *încrucişarea* a două unităţi lexicale: *PETşte, bisciclетă* (vezi *infra*);
- *suprapunerea* sau *substituţia fonetică* de segmente (Trommer, Zimmermann 2012; Cvasnîi Cătănescu 2006: 234)[18]; suprapunerea se realizează în baza unui segment comun celor două cuvinte-sursă, ce poate fi redus uneori la un singur sunet.
- *adjoncţie* (adăugare), care poate fi *fonetică* sau *lexicală* şi care se combină adesea cu *substituţia* sau cu *suprimarea/trunchierea*, dar şi cu *îmbinarea/încrucişarea lexicală*:

***S**carpe diem*! (reclamă pentru un magazin de pantofi) (Cvasnîi Cătănescu 2006: 236), unde it. *scarpe* „pantofi" este adăugat expresiei lat. *Carpe diem*. (pentru alte exemple, vezi *infra*);

- *trunchierea* – în cazul formării de cuvinte-valiză, trunchierea este mereu urmată de *alipire/îmbinare*. La rândul ei, trunchierea cunoaşte o serie de subprocedee

[16] Cu toate acestea, unii lingvişti (Trommer, Zimmermann 2012) susţin că trunchierea, unul dintre subprocedeele principale care stau la baza creării celor mai multe dintre aceste tipuri de cuvinte, reprezintă un tipar regulat, bazat oarecum pe recursivitate şi că, astfel, cuvintele-valiză pot fi analizate, la rândul lor, în jurul unui model sistematizat de formare, care se poate repeta – cel puţin în cazul cuvintelor-valiză din limba spaniolă, analizate din perspectiva teoriei optimaliste, se poate vorbi, aşadar, de ideea de regularitate: „We show that they are an instance of a prosodic word template effect" (Trommer, Zimmermann 2012: 233). Modelul teoretic optimalist a fost preluat şi de Lee 2013. Totodată, există puncte de vedere care susţin ideea că primul cuvânt-sursă reprezentat într-un cuvânt fuzionat tinde să fie mult mai frecvent, conţine mai puţine silabe şi denotă mai mulţi membri ai categoriei prototipice decât cel de-al doilea cuvânt-sursă, ceea ce face ca anumite tipare a unor fuzionări să fie suficient de previzibile, aplicându-se unele principii cognitive şi lingvistice – cf. „In particular, the first word represented in blends tends to be higher in frequency, contain fewer syllables, and denote more prototypical category members than the second word"; „[…] certain patterns in blends can be predicted quite well from specific cognitive and linguistic principles" (Kelly 1998: 579, 580).

[17] Totodată, Bauer susţine că formarea de cuvinte-valiză este caracterizată de entropie (engl. *randomness*) (i.e. lipsă de organizare şi de ordine, haos) (Bauer 1983: 247).

[18] Cf. „the portmanteaus are an instance of a templatic overwriting [i.e. *suprapunere* – n.n. R.A.P.] effect", în timp ce trunchierea e considerată un procedeu lexical clasic: „[…] a classical templatic effect, namely truncation" (Trommer, Zimmermann 2012: 234).

fonetice (Renner 2006: 139-140), combinate sau nu, astfel (vezi *infra* exemplele în context):

a) *apocopă + afereză*: *pizzert = pizz*[*a*] + [*des*]*ert*;

b*) apocopa* primului cuvânt-sursă: *flexicredit = flex*[*ibil*] + *credit;*

c) *afereza* celui de-al doilea cuvânt-sursă: *trocathlon = troc* + [*De*]*cathlon*;

d) *biapocopă* (ca în *modem = mo*[*dem*] + *dem*[*odular*])

În majoritatea studiilor în domeniu, acest mijloc de formare a cuvintelor-valiză este exclus (Renner 2006: 140), rezultatele sale fiind considerate acronime și nu fuzionări.

e) *biafereză* (de exemplu, în engl. *podcasting* = [*i*]*Pod* + [*broad*]*casting*)

În corpusul nostru, nu am întâlnit cazuri de biapocopă sau de biafereză.

Cuvintele-valiză, prezintă, de regulă, ca surse de formare, câte două tipuri principale de subprocedee, combinate sub ceea ce e denumit prin conceptul de fuzionare: combinare și includere/adjoncție; suprapunere și trunchiere (vezi *infra*).

Cuvintele-sursă „se pot afla în succesiune, cu suprapunere parțială (ca în *ridicultură*, din *ridicol* și *cultură*); unul îl înglobează pe celălalt, total (*Bookarest*) sau parțial (ca în *universecuritari*, din *universitari* și *securiști*), sau se suprapun total, interferînd și substituindu-și reciproc o parte din sunetele diferite (*glocalizare*); în mod normal, cuvintele trebuie să aibă un segment comun, mai lung (ca în *falimentară*, din *faliment* și *alimentară*) sau redus la cel puțin un sunet” (Zafiu 2007).

După cum se poate observa, există o serie destul de variată de (sub)procedee care pot fi angrenate în formarea de cuvinte-valiză, adesea combinându-se între ele în nenumărate moduri, ceea ce duce la imposibilitatea stabilirii cu precizie a unui anumit tipar responsabil de producerea unui cuvânt-valiză, la acest fapt adăugându-se și faptul că astfel de formațiuni lexicale constituie invenții *ad hoc*, ocazionale, construite pe moment în funcție de contextul și de scopul comunicării. Toate însă, analizate de-a lungul timpului ca mecanisme specifice construirii de cuvinte-valiză, au totuși la bază un fenomen general, precum *analogia*, și se constituie ca subprocedee ale *telescopării* sau ale *fuzionării*, după caz.

4. Tipologia cuvintelor-valiză din limbajul publicitar românesc actual

Dat fiind modul lor diferit de formare, există abordări teoretice care disting între *cuvinte telescopate* și *cuvinte-valiză*, chiar dacă ambele sunt considerate, în majoritatea lucrărilor de specialitate, tipuri de *fuzionări* (< engl. *blends*) sau, mai mult decât atât, sinonime. Astfel, *telescopările* ar reprezenta rezultatul contragerii dintre două cuvinte-sursă, la nivelul extremităților cuvintelor (unul dintre cuvinte urmând celuilalt), implicând o relație sintagmatică, pe când *cuvintele-valiză* (engl. *portmaneaus/portmanteau words*) sunt un tip de fuzionare care întotdeauna rezultă într-o formă ce este la fel de lungă precum unul dintre cuvintele-sursă (Algeo 1977).

4.1. După modul de formare (i.e. (sub)procedeul lexical angrenat în crearea lor), cuvintele-valiză întâlnite în limbajul publicitar pot fi:

A. *cuvinte telescopate,* care presupun o suprapunere reciprocă a celor două componente peste un segment comun, astfel încât partea de sfârşit a primului

cuvânt să reprezinte secvența inițială a celui de-al doilea cuvânt component[19]; nu implică subprocedeul trunchierii (ambele cuvinte-sursă sunt păstrate intacte), ci pur și simplu alipirea a două cuvinte în jurul unui segment comun, redat formal o singură dată. Aceste tipuri sunt considerate cele mai frecvente (Brdar-Szabó și Brdar 2008: 174) – de altfel, și în corpusul nostru sunt cele mai ocurente:

(1) „Elit – Poftă bună la **mezelit**!"; „Elit – Succes la **mezelit**!" (slogan publicitar pentru mezeluri Elit, ecomunicate.ro, portomania.ro) < *mezel* + [numele de firmă] *Elit*;

(2) „**DedeManualul**" (dedeman.ro) – Conceptul *dedemanual* se referă un ghid de bricolaj cu sfaturi și indicații cu privire la diferite activități necesare în construcții și în amenajarea caselor, pus la dispoziție de firma Dedeman.

(3) „De Paște, **Domoferta** bate orice ofertă!" (spoturi publicitare la TV, aprilie 2014); „ATACUL **DOMOFERTELOR**" (afiș publicitar, februarie 2014) < [numele de firmă] *DOMO* + *ofertă*;

(4) „**eMAGIA** Sărbătorilor. Cele mai tari cadouri sunt aici." (afișe și spoturi publicitare, decembrie 2013) – Această construcție este cu atât mai interesantă cu cât poate fi interpretată, cel puțin în varianta scrisă, în două moduri: drept cuvânt-valiză format prin suprapunerea, aproape în întregime, a numelui de firmă *eMag* peste substantivul comun *magie*; din punct de vedere sintactic, drept propoziție cu predicatul exprimat (*E*[*ste*] *magia Sărbătorilor*.)[20], mai ales luând în considerare jocul de cuvinte bazat pe grafism (scrierea cu litere capitale a cuvântului *magie*) și pe o cvasiomofonie.

(5) „Megaofertă de sezon: **Ieftinoaptea** pe răcoare!" (reclamă la Pensiunea „Vârf de brad", pensiuneavardfebrad.wordpress.com); ofertă de cazare: *ieftinoaptea* < *ieftin* + *noaptea*;

B. *cuvinte fuzionate/amalgamate* – bazate pe suprapunere structurală, dar fără a se realiza, spre deosebire de cuvintele telescopate, peste vreun segment comun; implică trunchierea a cel puțin unuia dintre cuvintele-sursă și constituie, conform lui Algeo (1977) adevăratele cuvinte-valiză/*portmanteau*. La rândul lor, pot fi clasificate astfel:

(1) *cuvinte-valiză cu o singură bază trunchiată*:

„Cumperi sau economisești? Cine spune că nu le poți face pe amândouă? Învață să **CUMPĂRĂMISEȘTI**, adică să cheltuiești și să economisești în același timp!" (afiș publicitar, brd.ro) – format din verbul la imperativ *cumpără* + [econo]*misești*;

„**AEGONOMISEȘTE** acum pentru momente cheie din viața ta!" „Fii eroul familiei tale. **Aegonomisește**!" (din afișe publicitare, decembrie 2013-ianuarie 2014, www.aegonomiseste.ro, accesat ultima oară în data de 06.06.2014) – format aproximativ după același tipar ca exemplul anterior: numele propriu, de firmă AEGON + [econo]*misești*. Cel

[19] Cf. „Folosirea conceptului cuvânt telescopat trimite la o imagine foarte plastică, sugestivă și la nivelul descrierii lingvistice a fenomenului, aceea a unui tub telescopic, care poate fi scurtat prin aducerea parțială a uneia dintre piese (sau a unei unități lexicale) în interiorul celeilalte" (Răuțu 2010: 287).

mai probabil, numele firmei se pronunță [egon], astfel încât devine cvasiomofon cu particula inițială *econ-* a verbului pe baza căruia este construit.

„**Dedeplanul**" (dedeman.ro), concept format din trunchierea numelui de firmă *Dede*[man] + *plan(ul),* desemnând un plan de cumpărături, în cadrul căruia clientul poate să își creeze singur o listă de cumpărături personalizată, ajustând cantitatea și dimensiunile produselor necesare prin raportare la diferite criterii care țin de măsurarea spațiului de lucru și de amenajare;

„**Trocathlon** – vinde echipamentul vechi şi ia unul nou!"; „**Trocathlon** este un târg de echipamente sportive folosite, ce oferă clienţilor posibilitatea de a vinde/cumpăra articole sportive de la/către alte persoane pasionate de sport."; „La **Trocathlon** poţi depozita gratuit echipamentul pentru a fi vândut către alte persoane pasionate de sport." (afișe publicitare, decathlon.ro) – format din *troc* + [De]*cathlon,* numele unui magazin;

„Ca să te bucuri de momentele neprevăzute, ia-ți un **Flexicredit**."; „3 motive bune ca să-ți iei un **Flexicredit**", „Bucură-te cu **Flexicredit** de lucrurile neprevăzute!" (afiș publicitar Raiffeisen Bank – Flexicredit, IQads32006) – format din *flexi*[bil] + *credit*;

(2) *cuvinte-valiză ale căror cuvinte-sursă sunt ambele trunchiate*:

„**Pizzert** cu fructe de pădure" (fluturaș publicitar JERRY'S PIZZA, august 2014, jerryspizza.ro) – format de la *pizz*[a] + [des]*ert*;

C. *cuvinte fuzionate bazate pe încrucișări/îmbinări lexicale*, în care „segmentarea primului cuvânt nu duce la trunchierea lui, elementul care lipsește regăsindu-se în cel de-al doilea cuvânt" (Răuțu 2010: 292) sau create prin *includerea unui element lexical în celălalt, în baza unei relații de (cvasi)omonimie sau paronimie* . Dacă exemplele din gruparea A. reprezintă cazuri de telescopare completă, cuvintele-valiză din această categorie sunt considerate rezultate ale unei *telescopări incomplete* (Răuțu 2010: 292-293):

(1) „*Trăsniții în NATO* te **râsplătesc** la Prima." (dintr-un spot publicitar pentru o emisiune difuzată la PRIMA TV, februarie-martie 2013). Aici, cuvântul-valiză este creat prin analogie și pe baza similarității formale între părți ale cuvintelor-sursă: *râs* + *răsplăti*.

(2) „Cu Tymbark, Marea **Fizzyune** a sosit." (spot publicitar pentru sucul Tymbark Fizzy, PR) – format de la numele unui produs (suc de fructe acidulat), *Fizzy* + *fuziune*;

(3) „Câștigă pachetul tău de explorare: TUC + **biscicleta**!" (ambalaj pentru biscuiții TUC, cu aluzie la un concurs în urma căruia se câștiga o bicicletă, vara 2014) < *biscuiți* + *bicicleta*;

(4) „**aRtelier** de idei – **aRtelier** de ecobijuterit; **aRtelier** de PoTart" (dintr-un afiș din septembrie 2011, Artelier) < engl. *art* + *atelier*.

(5) „Cum să prinzi un **PETște**?" (afișe publicitare pentru o campanie inițiată de Apele Române pentru păstrarea apelor curate, IQads7704) – Combinat cu un grafism, acest cuvânt-valiză reprezintă o aluzie la sticlele de plastic, care, în loc să fie colectate și reciclate, sunt aruncate în ape, dăunând faunei acvatice; astfel, cuvântul-valiză e format prin adjoncția lui *PET* în cadrul substantivului comun *pește*.

4.2. După criterii gramaticale (morfosintactice), cuvintele-valiză din limbajul publicitar sunt:

A. din punct de vedere morfologic (Bednárová-Gibová 2014: 7; Lee 2013)

(1) *cuvinte-valiză substantivale* – în cea mai mare parte:

- implicând combinația a două substantive (cuvintele-sursă au aceeași clasă morfologică): *dedemanual, dedeplan, domoferta, trocathlon, pizzert* etc. În această categorie, se observă că predomină îmbinările în care unul dintre cuvintele-sursă este un nume propriu (de firmă sau de produs).
- formate din îmbinarea unui adjectiv cu un substantiv (cuvintele-sursă aparțin unor clase morfologice diferite): *ieftinoaptea, flexicredit*;

(2) *cuvinte-valiză de natură verbală* – considerate mai puțin ocurente, însă prezente în discursul publicitar românesc: *cumpărămiseşti, aegonomiseşte, (la)mezelit* (formă verbală de supin). Cuvintele-sursă aparțin aceleiași clase gramaticale (verb + verb sau substantiv + substantiv, ca în cazul *mezelit*); pot fi din aceeași clasă gramaticală ca și cuvântul-valiză sau dintr-o clasă gramaticală diferită (substantive, ca în *mezelit*).

B. din punct de vedere sintactic (Bednárová-Gibová 2014: 7):

(1) *cuvinte-valiză* în cadrul cărora elementele-sursă se află în *raport de subordonare* (determinare) (engl. *determinative blends*) – acele tipuri care pot fi transformate sintactic în sintagme cu rol atributiv formate dintr-un determinant și un cap/o bază (cuvinte-valiză endocentrice): *ieftinoaptea, flexicredit, domoferta, dedemanual, dedeplan, artelier*.

(2) *cuvinte-valiză* ale căror elemente-sursă sunt în *raport de coordonare*, neapărat aparținând aceleiași clase morfologice (sunt exocentrice, nu au în mod necesar un cap lexical): *Fizzyune, trocathlon, cumpărămiseşti* etc. În astfel de cazuri, cuvântul-valiză desemnează un alt referent, împărțind, până într-un anumit punct, conținutul semantic al ambelor cuvinte-sursă (Bednárová-Gibová 2014: 7).

4.3. Din punct de vedere formal, Lehrer (2007: 120) vorbește și de *cuvinte-valiză ortografice*. Acestea sunt adesea incluse în clasa *grafismelor* și, prin urmare, nu pot fi analizate drept cuvinte-valiză decât în varianta scrisă. În această categorie, includem exemplul *eMAGIA* (vezi *supra* **4.1. A.** (4)) și:

„Descoperă **Coolmea** senzației de răcoare.” (afiș publicitar la berea Ursus Cooler, disponibil și în broșura „Carrefour”, p. 13) – Aici, forma *coolmea*, în loc de substantivul comun, obișnuit, *culmea*, face trimitere la numele produsului de la *Ursus*, ***Cooler***, format, de altfel, de la engl. *cool*, lexicalizat deja în limba română. Creația lexicală *coolmea* s-a format pornind de la omofonia dintre cuvântul de bază de la care a fost creat și numele produsului (*cool*) și prima silabă a cuvântului *culmea*.

„La **VEETa** è bella” (spot publicitar la TV, anul 2013) – grafism și combinație între numele de produs [crema depilatoare] *VEET* și zicala italienească *La vita è bella* („Viața e frumoasă”).

5. Rolul cuvintelor-valiză în limbajul publicitar

Dincolo de aspectul său aparent banal, un mesaj publicitar pune în aplicare, cel mai adesea, mecanisme de influențare dintre cele mai puternice. Ca strategie discursivă, cuvintele-

valiză din limbajul publicitar românesc, bazate în principal pe substituții fonetice, care determină, implicit, și o substituție lexicală, sunt considerate nu doar o manevră ludică de persuasiune și de manipulare, ci și o formă de strategie a intertextualității, căreia îi este specifică camuflarea sub o formă jucolară, a informației de bază a reclamei (Cvasnîi Cătănescu 2006: 225-238).

Întrucât, din punct de vedere formal, amalgamările lexicale constituie un caz special de reducere lineară complexă prin condensarea și/sau suprapunerea, simultan, a două cuvinte (Bednárová-Gibová 2014: 5), ele respectă principiul economiei de expresie, atât de util în publicitate, și în baza căruia iau naștere, totodată, unități lexicale dintre cele mai expresive . Spre deosebire de prescurtările de cuvinte însă, care dau naștere doar unor variante lexicale, fuzionările de tipul cuvintelor-valiză duc la formarea de noi cuvinte, care au o dublă referință semantică și o „dublă justificare funcțională: desemnare exactă, dar și subliniere insistentă, eventual agresivă a referentului" (Cvasnîi Cătănescu 2006: 208); așadar „implică dublă trimitere lexico-semantică (de obicei către obiectul reclamei și calitățile sale)" (Cvasnîi Cătănescu 2006: 234). Astfel, „cuvintele-valiză nu sunt ambigue, ci ambivalente, întrucât presupun și îmbinarea dintre sensurile cuvintelor care fuzionează" (Fuchs 1996: 21, *apud* Răuțu 2010: 291).

În limbajul publicitar, cuvintele-valiză sunt considerate elemente „farsoare"[21] (Grunig 1990: 60) sau trucuri publicitare „mai interesante ca randament persuasiv" (Cvasnîi Cătănescu 2006: 234). Un creator de material publicitar e conștient de faptul că o astfel de inovație lexicală nu poate fi construită din amestecul oricăror silabe din cele două cuvinte-sursă, adesea diferite ca formă sau înțeles. De asemenea, pentru un publicitar poate părea inutil să amestece trunchieri a două cuvinte care se denotă, de regulă, unul pe celălalt, întrucât, pe de o parte, fie nu se descoperă sau nu se indică nimic nou sau impresionant prin aceste încrucișări, fie, pe de altă parte, pentru că, potrivit definiției generale, un cuvânt-valiză nu reprezintă acest lucru, ci trebuie să fie compus din două cuvinte având un fragment sonor comun[22] (Grunig 1990: 60) și să creeze surpriză (de exemplu, un astfel de efect îl au cuvintele-valiză care surprind o relație de antonimie între elementele-sursă (Zafiu 2007), ca în *cumpărămișești* din exemplul **4.1. B.** (1)).

Pe lângă faptul că între cele două cuvinte-sursă orice concordanță semantică este binevenită, o anume similaritate fonetică între elementele componente ar fi, de asemenea, foarte utilă, creând o oarecare „fluiditate" în pronunția cuvântului-valiză rezultat și făcându-l, totodată, ușor de memorat și de reactualizat. De pildă, un cuvânt-valiză în care fragmentul comun celor două cuvinte-sursă se află în interiorul creației lexicale, permite locutorilor să „gliseze" ușor și rapid de la primul cuvânt component la cel de-al doilea. Astfel, într-o formațiune lexicală ca *mezelit* (vezi *supra* **4.1. A.** (1)), de exemplu, în care are loc o suprapunere a celor două cuvinte-sursă pe baza segmentului fonetic comun [*el*], rostirea e facilitată de poziția mediană a acestui corp sonor, într-o asemenea dinamică încât încheierea pronunției unui cuvânt implică, în același timp, începerea rostirii celui de-al doilea, conform *figurii 1*[23]:

[21] Cf. „[…] petits mots farceurs dans des slogans commerciaux" (Grunig 1990: 60).
[22] Însă nu toți cercetătorii cuvintelor-valiză au aderat la această definiție.
[23] Figură adaptată după Grunig 1990: 61.

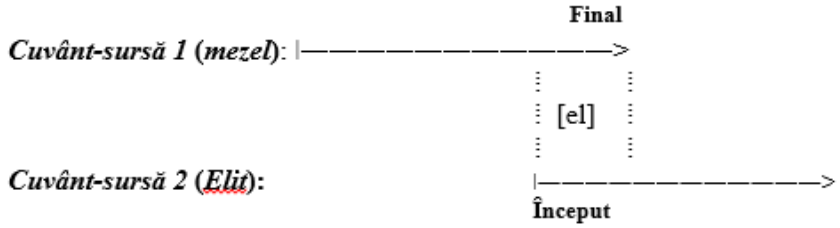


Figura 1

Dincolo de faptul că îndeplinesc principiul economiei de limbaj (atât de utilă mesajului publicitar), reprezentând un mod de evitare a repetiției unei/unor silabe sau unor fragmente de sunete, cuvintele-valiză care se bazează în construcția lor pe un segment sonor comun celor două cuvinte-sursă prezintă avantajul faptului că pot fi înțelese și decodate imediat de către receptorul mesajului publicitar, prin simplul fapt că, vizual și sonor, ambele cuvinte componente sunt actualizate, de fapt, în întregime, într-o formă sudată de tipul compunerii prin contopire, însă mai amalgamată[24]. De aceea, acest tip de cuvinte-valiză este cele mai potrivit și cel mai eficient în construirea mesajelor publicitare.

De cealaltă parte se află acele cuvinte-valiză care nu se bazează pe un fragment fonetic identic celor două componente, ci pe trunchieri ale acestora, implicând „proiecții" mai puțin reușite ale creațiilor lexicale rezultate, care necesită un efort mai mare din partea receptorului în procesul de decodare. Acestea pot ridica probleme serioase de decodare – și, invers, de codificare –, dată fiind rapiditatea cu care, în general, trebuie să fie „descifrat" un slogan publicitar și ținând cont, totodată, de lacunele informaționale pe care un receptor al mesajului reclamei le poate avea cu privire la unul sau la ambele elemente constituente (Grunig 1990: 65). De exemplu, în cazul unui cuvânt-valiză care se bazează pe o fuziune asemănătoare unei încrucișări a elementelor constituente, ca în *biscicletă* (vezi *supra* exemplul de la **4.1. C.** (3)), în care, ajungând la finalul trunchierii *bisc*, receptorul face o pauză, fiind deturnat spre o altă trunchiere, *cicletă*, înainte de a reuși să reasocieze fragmentul [*bi*] din prima parte cu a doua trunchiere, pentru a reconstrui cuvântul *bicicletă* (vezi *Figura 2*). Pe lângă această dificultate apărută în procesarea mentală a noii creații, mai apare o problemă: regăsirea segmentului [*uit*] pentru reconstruirea completă a primului cuvânt-sursă: *biscuit*, un proces pe care locutorul trebuie să îl realizeze mental, prin recuperarea elementului din propria memorie și/sau prin analogie, apelând la context.

[24] Niciunul dintre cele două cuvinte nu poate fi pronunțat independent de pronunția celuilalt, dar, cu toate acestea, fiecare cuvânt constituent își păstrează componența proprie, precum și o lectură continuă (Grunig 1990: 61).

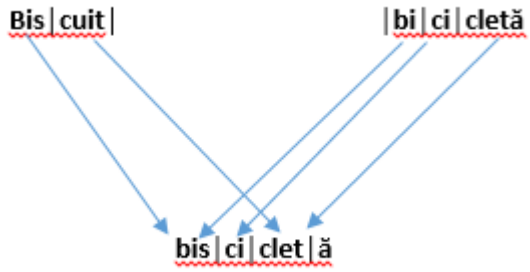


Figura 2

Am observat că majoritatea cuvintelor-valiză din publicitatea românească actuală sunt construite cu un nume de firmă sau de produs; de altfel, cele care au în componența lor un nume de firmă sunt mult mai frecvente față de celelalte, construite în jurul unui nume de produs. Astfel, dacă această tendință se remarcă tot mai des în construirea de mesaje publicitare înseamnă că reprezintă și o tactică persuasivă eficientă. Dincolo de faptul că sunt foarte economice în limbaj, ele facilitează reținerea mult mai rapidă a numelui de firmă/produs respectiv, integrarea sa în mentalul consumatorului, producând în același timp amuzament și cooptând astfel consumatorii, care pot transmite mesajul mai departe mult mai ușor; ele pot fi ușor recunoscute și atribuite unor branduri cunoscute, motiv pentru care anumite firme folosesc constant în reclamele lor un astfel de cuvânt-valiză, care se „încetățenește" pentru mult timp și devine recognoscibil la fiecare actualizare ulterioară, bazându-se pe memorie[25] (de exemplu, creația lexicală *domoferta*, care este folosită în orice catalog de la DOMO, dar și în majoritatea spoturilor publicitare de la TV sau cuvintele *dedemanual* și *dedeplan*, deja înregistrate ca produse sub marca Dedeman).

De altfel, majoritatea cuvintelor-valiză din corpusul nostru construite cu un nume de firmă/produs au actualizat ca prim component numele respectiv (parțial sau integral: *dedemanual*, *dedeplan*, *domoferta*, *Fizzyune*, *aegonomisește*, *eMAGIA*); aplicând teoria lui Bock, construită în jurul strategiei „me first" (i.e. „eu primul")[26], potrivit căreia „primele elemente ale unei fuzionări tind să fie mai accesibile în memorie [i.e. memoria consumatorului, în cazul de față – n.n. R.A.P.] decât elementele din urmă"[27] [t.n.] (Bock 1982, *apud* Kelly 1998: 581), putem înțelege strategia publicitară utilizată aici[28]: „[…] a speech-production strategy to produce words in the order in which they are retrieved from

[25] Devin astfel instrumente expresive de repetivitate a anumitor mesaje – „strumenti di cristallizzazione espressiva e di ripetitività" (Simone 1972: 114).

[26] Strategia „me first" presupune ca, în cazul adjoncției/congruenței dintre mai multe elemente lexicale/sintagme, să fie plasate în primă poziție acele elemente care corespund mai bine imaginii de sine a vorbitorului (Kelly 1998: 581). Astfel, în asemenea cazuri, plasarea firmei/produsului pe prima poziție în cadrul cuvintelor-valiză nu e, așadar, întâmplătoare.

[27] „[…] the first elements in conjuncts tend to be more accessible in memory than the second elements" (Bock 1982, *apud* Kelly 1998: 581).

[28] Desigur, pentru ca numele unor firme/produse, sau particule ale acestora, să ocupe prima poziție în cadrul unui cuvânt-valiză, trebuie respectate și anumite reguli fonologice fără de care cuvântul-valiză rezultat nu ar avea sens și, mai ales, sonoritate, fiind astfel imposibil de pronunțat; așadar, nu doar principiul memoriei și al recursivității în mentalul consumatorului funcționează în asemenea situații.

memory, within the constraints imposed by grammar. Since grammar imposes few constraints on word order in conjuncts, memory-accessibility effects can be seen easily here" (Kelly 1998: 581).

Cuvintele-valiză creează plăcere și provoacă amuzament[29], în baza unui umor pe fond metalingvistic, fără vreo intenție de a ofensa pe cei care nu au o pregătire de specialitate și care, în decodarea jocului lexical, nu observă decât elementele cele mai evidente (cum ar fi, de exemplu, un caz de intertextualitate, precum în exemplele *Scarpe diem.* sau *La VEETA è bella.*), precum și laudele aduse produsului/firmei producătoare din reclama respectivă (Grunig 1990: 66-67). Totodată, cele care sunt mai greu de decodat flatează receptorul[30], „propunându-i un joc sau o șaradă lingvistică, în fapt îl subordonează, oferindu-i argumente suplimentare în favoarea acțiunii scontate de emițător (testare sau achiziționare de produse, alegerea anumitor servicii etc.)" (Cvasnîi Cătănescu 2006: 225). Efectul produs este dublu: o dată, prin acapararea atenției asupra creației lexicale și încercarea decodificării ei și a doua oară, prin „contrastul dintre secvența fixă, stereotip-previzibilă, și secvența nou-creată, conținând elementul nepredictibil" (Cvasnîi Cătănescu 2006: 234).

Calitatea unui cuvânt-valiză în publicitate, în sensul îndeplinirii scopului reclamei și al asigurării succesului acesteia, depinde de proprietăți formale, de o structură care să ajute receptorul în decodarea mentală a sloganului publicitar. În plus, cele care se construiesc cu un nume de marcă sau de produs renumit obțin, așadar, rezultatele scontate într-o manieră mult mai ușoară și mai rapidă (Grunig 1990: 66); acestea se bazează, astfel, pe un fel de tipar (engl. *pattern*), deja suficient de bine fixat în mintea publicului vizat sau pot ajuta la o mai bună familiarizare a receptorului cu numele respectiv.

6. Concluzii

Deși nu constituie un fenomen lexical căreia să i se fi acordat prea multă atenție în lingvistica românească, cuvintele-valiză sunt foarte răspândite în limba română, cu precădere în limbajul publicitar românesc actual, unde se prezintă sub forme destul de variate. Pentru că nu se bazează pe un tipar anume de formare, în crearea lor fiind angrenate diverse fenomene și (sub)procedee lexicale și fonetice, dispunem și de o tipologie destul de eterogenă a acestor formații lexicale. Totuși, din in cele analizate până acum, am observat că fuzionarea (considerat procedeul principal aflat la baza cuvintelor-valiză < engl. *blending*) se poate produce și la nivelul numelor proprii, formarea de cuvinte-valiză în publicitate pornind în mod preponderent de la un nume de produs/brand sau conținând un astfel de nume, ceea ce dă naștere la strategii persuasive originale, dar, mai ales, eficiente, bazate oarecum pe un tipar cu care publicul tinde să se obișnuiască.

Dacă dintre creațiile lexicale prezente în reclamele românești actuale cuvintele-valiză sunt cele mai des utilizate, înseamnă că rolul lor (de captare a atenției, adeziune a publicului

[29] Ele sunt, în mare parte, simpatice și amuzante: „[...] blends are often cute and amusing" (Lehrer 2007: 115).

[30] „[...] one way in which advertisements are persuasive is by giving their audience a pleasurable experience. The consumer may associate the pleasure they experienced in processing the ad with the product that is being advertised, which in turn may lead to a more positive attitude towards the product" (van Mulken et al. 2005: 708).

vizat și determinarea receptorului la acțiune) este îndeplinit cu succes. Cu toate că aceste creații lexicale constituie apariții ocazionale, efemere, ele au uneori un efect stilistic mai îndelungat, care necesită o mai mare atenție din punct de vedere lingvistic, mai ales că, în planul limbajului cel puțin, publicitatea devine tot mai surprinzătoare, reinventându-se continuu.

BIBLIOGRAFIE

Algeo, John, 1977, „Blends: a Structural and Systematic View", *American Speech*, 52, 1-2, p. 47-64.

Bauer, Laurie, 1983, *English Word-Formation*, Cambridge University Press.

Bălănescu, Olga, 2006, *Tehnici discursive publicistice și publicitate*, București, Editura Ariadna '98.

Bednárová-Gibová, Klaudia, 2014, „Some Insights into portmanteau words in current fashion magazines", *Jazyk a kultúra*, 5, 19-20, p. 4-11 [http://www.ff.unipo.sk/jak/aktualnecislo.html, accesat ultima oară în data de 20.06.2015].

Beliaeva, Natalia, 2014, „A study of English blends: From structure to meaning and back again", *Word Structure*, 7, 1, p. 29-54.

Brdar-Szabó, Rita, Mario Brdar, 2008, „On the marginality of lexical blending", *Jezikoslovljie*, 9, 1-2, p. 171-194.

Carstairs-McCarthy, 2002, *An Introduction to English Morphology: Words and Their Structure* (cap. „Compound words, blends and phrasal words"), Edinburgh University Press, p. 59-70.

Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela, 2008, „Făpturi-valiză. Note pentru un nou bestiar fabulos", *Philologica Jassyensia*, IV, 1, p. 89-96.

Créhange, Alain, 2013, *Devinaigrette: Méli-mélo de mots-valises*, [Paris], Mille et une nuits Éditeur.

Cvasnîi Cătănescu, Maria, 2006, *Retorică publicistică – de la paratext la text*, Editura Universității din București.

De Smet, Hendrik, 2013, „Change through recombination: blending and analogy", *Language Sciences*, 40, p. 80-94.

Dias Minussi, Rafael, Vitor Augusto Nóbrega, 2014, „A interface sintaxe-pragmática na formação de palavras: avaliando os pontos de acesso da Enciclopédia na arquitetura da gramática", în *VEREDAS: Sintaxe das Línguas Brasileiras*, vol. 18, no. 1, p. 161-184 [http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2014/07/09-Minussi_Nobrega-1.pdf, accesată ultima oară în data de 29.03.2015].

Grunig, Blanche, 1990, *Les mots de la publicité. L'architecture du slogan*, Paris, Presses du CNRS.

Kelly, Michael H., 1998, „To «brunch» or to «brench»: some aspects of blend structure", *Linguistics* 36, 3, p. 579-590.

Lee, Scott, 2013, „Stress Faithfulness in English Blends", *UGA Working Papers in Linguistics*, 2 [http://linguistics.uga.edu/stress-faithfulness-english-blends, accesat ultima oară în data de 20.06.2015].

Lehrer, Adrienne, 2007, „Blendalicious", în Judith Munat (ed.), *Lexical Creativity, Texts and Contexts. Studies in Functional and Structural Linguistics*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 115-133.

Léturgie, Arnaud, 2011, „À propos de l'amalgation lexicale en français", *Langages*, 183, 3, p. 75-88.

Mackay, Adrian R. (ed.), 2006, *The Practice of Advertising*, ediția a V-a, Amsterdam, Boston, Heidelberg, London, Elsevier Butterworth Heinemann.

de Miranda, Pedro Álvarez, 2006, „Acrónimos, acronimia: revisión de un concepto", în de Miguel, E., A. Palacios, A Serradilla (eds.), *Estructuras léxicas y estructuras del léxico*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 295-308.

Mostafa, Massrura, 2013, „Trendy blends: A new addition to English lexicon", *International Journal of Language and Linguistics*, 4, 1, p. 147-154.

van Mulken, Margot, Renske van Enschot-van Dijk, Hans Hoeken, 2005, „Puns, relevance and appreciation in advertisements", *Journal of Pragmatics*, 37, p. 707-721.

Piñeros, C.-E., 2004, „The Creation of Portmanteaus in the Extragrammatical Morphology of Spanish", *Probus* 16, 2, 203-240.

Pound, Louise, 1914, *Blends. Their Relation to English Word Formation*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuch.

Răuțu, Daniela, 2010, „Despre cuvintele telescopate din presa actuală. Teorii, procedee și valori", în Zafiu, Rodica, Adina Dragomirescu, Alexandru Nicolae, Florentina Sâmihăian (eds.), *Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze. Actele celui de al 9-lea Colocviu al Catedrei de limba română (4-5 decembrie 2009)*, vol. al II-lea, *Pragmatică și stilistică*, București, Editura Universității din București, p. 287-295.

Renner, Vincent, 2006, „Dépasser les désaccords: pour une approche prototypiste du concept d'amalgame lexical", în Pereiro, M., H. Daniels (éds.), *Le Désaccord*, Nancy, Publications de l'AMAES, p. 137-147.

Renner, Vincent, François Maniez, Pierre J.L. Arnaud (ed.), 2012, *Cross-Disciplinary Perspectives on Lexical Blending*, [Trends in Linguistics: Studies and Monographs 252], Berlin, De Gruyter Mouton.

Simone, Raffaele, 1972, „Pubblicità e creatività linguistica", *Sipra*, 2, p. 16-20.

Suciu, Emil, 2009, *Condensarea lexico-semantică*, Iași, Institutul European.

Trommer, Jochen, Eva Zimmermann, 2012, „Portmanteaus as generalized templates", în Renner et al. (ed.), p. 233-258.

Zafiu, Rodica, 2007, „Păcatele limbii: «Fabulospirit»", *România literară*, 35, p. 11.

Zafiu, Rodica, 2010, *101 cuvinte argotice*, București, Humanitas, colecția „Viața cuvintelor".

Surse

www.aegonomiseste.ro, accesat ultima oră în data de 11.06.2014;

Artelier = http://artelierdeidei.wordpress.com/2011/09/15/artelier-la-plai-2011/, accesat ultima dată în data de 13.08.2014;

www.brd.ro/persoane-fizice/carduri/serviciul-de-economisire-la-plata-cu-cardul, accesat ultima oară în data de 08.10.2013;

„Carrefour", 22.05-04.06.2014.

www.decathlon.ro/c/16-trocathlon, accesat ultima oară în data de 25.11.2014;

www.dedeman.ro;

www.ecomunicate.ro/comunicate-de-presa/publicitate-marketing-pr/12/elit-va-pofteste-la-mezelit-674.html, accesat ultima oară în data de 20.05.2015;

IQads7704 = www.iqads.ro/ad_7704/anar, accesa ulima oară în data de 10.01.2013;

IQads32006 = www.iqads.ro/ad_32006/raiffeisen_bank_flexicredit_aprobare_in_24_de_ore.html, accesat ultima oară în data de 08.10.2013;

www.jerryspizza.ro, accesat ultima dată în 15.08.2014;

www.pensiuneavardfebrad.wordpress.com/2012/megaoferta-de-sezon-ieftinoaptea-pe-racoare-nici-aerul-conditionat-nu-coboara-mai-jos-decat-ce-avem-noi-acolea/, accesat ultima oară în data de 10.01.2013;

www.portomania.ro, accesat ultima oară în data de 20.05.2015;

PR = www.publicitateromaneasca.wordpress.com/2013/06/03/reclama-tymbark-fizzy/, accesat ultima oară în data de 05.08.2013.

THOMAS BERNHARDS *AUSLÖSCHUNG.* EIN POSTTRAUMATISCHES EXPERIMENT

Mihaela AANEI
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: After realizing that he has been living his whole life in denial, Franz-Josef Murau, the main character of Bernhards' novel, decides to confront his family's Nazi past by writing his 'Extinction' in the form of an autobiographical testimony. The narrator dissects his family's history and does not hesitate to reveal his deep aversion towards his relatives, which is representative for him still being trapped in the past. To which extent does Murau succeed in overcoming the traumatic experiences that left their marks on his present life and how does he deal with the poisoned legacy inherited from his family are some questions this study is aiming to answer to.

Keywords: autobiography, (post)trauma, abuse, cessation, rhetoric.

Der 1986 erschienene Roman mit dem programmatischen Titel *Auslöschung. Ein Zerfall* tritt gegen die Gräueltaten des zwanzigsten Jahrhunderts auf und wurde als Bernhards „einziges dezidiert politisches Buch"[1] betrachtet. Es ist kein Wunder, dass jene „Auslöschung" sich auf die über vier Jahrzehnte verdrängte Mitschuld am Nationalsozialismus bezieht, um „das Schweigen dieses [österreichischen] Volkes" (Bernhard, 1988: 459) zu brechen. Nicht wenige Kritiker bewerteten den Roman als extrem kaustisch und zögerten nicht, ihn als moralistisch zu etikettieren. Angesichts seiner inhaltlichen Unzugänglichkeit und seines Satzbaues, der in gewissem Maß mit starken Bildern und grellen Worten beladen ist, stellt der Text eine komplexe und vielschichtige Struktur heraus, die sich nur entdecken lässt, wenn der Leser bereits einen sozial-historischen Hintergrund zum Thema hat. Aus diesem Grund wurde er von manchen Kritikern neu eingeschätzt und als verspäteter Versuch, über die bittere Geschichte Österreichs Aufschluss zu geben, angesehen.

Der Anfang des Romans wird *ex abrupto* dargestellt und die Handlung mit radikaler Ökonomie umrissen. Die Hauptfigur, Franz Josef Murau, österreichischer Privatlehrer deutscher Literatur in Rom, erhält ein Telegramm und erfährt dadurch vom Tod seiner Eltern und seines Bruders in einem Autounfall. Wie in Joyces *Ulysses* ist die Handlung höchst komprimiert, so dass der einzige Protagonist des ersten Teils eine ganze Nacht lang das eingegangene Telegramm betrachtet und über das Geschehen nachdenkt. Murau ist auch mit der Tatsache konfrontiert, dass der Tod seiner Familienangehörigen ihn zum Universalerben des Besitztums Wolfsegg macht. Er versucht sich nun mit dem Tod seiner Eltern und seines Bruders Johannes und vor allem mit seinem „Ursprungsort" (Ebd.: 14) abzufinden. An diesem Punkt wird der Ich-Erzähler zu einem Gefangenen seiner eigenen

[1] Siehe Ulrich Weinzierl: „Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards Auslöschung", in: Lützeler, 1991: 192.

Erinnerungen an seine Familie und Heimat. Die Erinnerung an Wolfsegg erweckt in ihm den Herkunftskomplex, der im Zusammenhang mit dem Begriff „Psychotopographie" hervortritt. Laut Katya Krylova sei „die psychische Veranlagung von Gesellschaften und Individuen" unauslöschlich durch die „Erfahrung von Ort und Raum" (in: Lughofer, 2012: 190) konditioniert.

Auf diese Weise wurde oft eine untrennbare Verbindung zwischen Topographie und Psyche hervorgehoben, in deren Rahmen der ursprüngliche Topos als Trigger und die Erinnerung als Medium verschiedener Empfindungen betrachtet werden können. Dazu soll ein bedeutendes Beispiel aus dem Text erwähnt werden. Der Protagonist erinnert sich, wie er als kleines Kind den Schlachter bei seiner Arbeit sah, eine Erfahrung, die eine traumatische Rekurrenz in Muraus Träumen darstellt und die Gewalt zum Teil der Topographie Wolfseggs macht. Darüber hinaus steht die Kindervilla für eine topographische Kennzeichnung einer Erbschaft, die von unwürdigen Erben beschädigt worden ist, eine Ruine, die an eine symbolische Geschichte Österreichs erinnert. Da hatten seine Eltern nach dem Zweiten Weltkrieg, ohne das Wissen ihrer Kinder, ehemalige Gauleiter versteckt, damit die Täter nicht rückverfolgt werden konnten: „die Eltern hatten in den Nachkriegsjahren in der Kindervilla ihre nationalsozialistischen Freunde versteckt" (Bernhard, 1988: 441). Als Murau 15 Jahre alt war, fand er durch einen der Gauleiter heraus, dass seine Eltern ein jahrelanges Versteckspiel den Verfolgern gegenüber und ein Doppelspiel ihren Kindern gegenüber gespielt hatten.

Die Bekundung des Gauleiters, nach der die in der Kindervilla verbrachten Jahre die „schönsten" (Ebd.: 445) für ihn waren, markiert einen Bruch in Muraus Wahrnehmung seiner Kindheit und seiner Beziehung mit den Eltern. Der Erzähler erkennt dann, dass er als Kind viele Ereignisse auf Wolfsegg verdrängte und deshalb zum passiven Mittäter seiner Eltern wurde. Der Wunsch des Protagonisten, die Kindervilla nach dem Begräbnis seiner Angehörigen wieder zu renovieren „wie sie vor ihrer Erniedrigung gewesen ist" (Ebd.: 361), entsteht aus dem Verlangen nach einer verlorenen Kindheit und Jugend. Andererseits könnte diese Entscheidung ein später Versuch sein, seine damalige Ignoranz durch eine produktive Handlung zu ersetzen. Da die Ereignisse in Zusammenhang mit der Kindervilla und Wolfsegg exemplarisch für die Haltung der Österreicher dem Zweiten Weltkrieg gegenüber hervortreten, könnte man dieses Mikrouniversum mitten in den Alpen als ein Abbild von Österreich *in nuce* betrachten. In ihrer *Topographie des Schweigens* bringt Dania Hückmann eine interessante Interpretation des Symbols Kindervilla hervor. Sie findet, die Kindervilla repräsentiere einen Komplex „im dreifachigen Sinne" (in: Lughofer, 2012: 207) – architektonisch, psychologisch und sittlich – wo historische, persönliche und kulturelle Seiten der Geschichte komprimiert werden.

Trotz ihrer Bedeutung in Zusammenhang mit der Geschichte seiner Familie, bleibt die Kindervilla endgültig befleckt nach ihrer Besetzung durch die Gauleiter: „Heute ist mir, obwohl ich sie immer geliebt habe, die Kindervilla wegen ihrer Beschmutzer immer unheimlich geblieben" (Bernhard, 1988: 436). Deshalb bleibt Muraus vorgestellte Rückkehr zu einem Ursprungsort, in dem er seine eigene Identität wieder finden sollte, unkonkret und die angestrebte Versöhnung mit seinem inneren Kind nur eine Illusion. Es kann keine Unterbringung an diesem Ort geben, da es in Wolfsegg keinen Ursprungspunkt, zu dem man

zurückkehren könnte, mehr gibt. Die Kindervilla wurde zu tief durch ihre Nazi-Besetzer geprägt, um noch gerettet zu werden.

Was die Figurenkonstellation im Roman betrifft, liegt ihr eine interessante Verbindung zwischen Leben und Tod inne, die eine gewisse Omnipotenz über den Protagonisten ausübt. Die unerträglichen Leiden der meisten seiner Figuren stammen aus ihrer Unfähigkeit, mit der Gewissenheit ihre Todes umzugehen und eine resignierte Haltung diesbezüglich einzunehmen. Ihre Existenz scheint sich nicht einem Ziel zuzuwenden, sondern sich nur Schritt für Schritt dem Exitus zu nähern. Ab einem gewissen Grad werden fast alle Figuren zu Thanatophoben. Was könnte ihren Irrsinn verursachen? In der Dynamik des Wechsels zwischen Komödie und Tragödie ist es auffällig, dass ein vom menschlichen Willen unabhängiger Auslöser den Kollaps der Figuren bestimmt - das Älterwerden. Da sie ihre Angst vor dem Tod nähren, werden die Protagonisten vorzeitig alt oder wie Clemens Götze in seiner Arbeit behauptet, sie werden zu „Altersnarren“ (Götze, 2011: 61). Den Prozess des Alterns nimmt die Hauptfigur des Romans *Auslöschung*, Murau, schon in seiner Jugend wahr, als es ihm klar wird, dass seine scheinbar friedliche Kindheit durch Lüge verunstaltet wurde. Die traumatische Erfahrung, plötzlich der Wahrheit ins Gesicht zu schauen und die Vorstellung seiner idyllischen Kindheit in Wolfsegg auszulöschen, löst einen Mechanismus aus, der ihn zum Erwachsenen verwandelt. Aus diesem Grund erweist er sich mancherorts als unzuverlässig: Er übertreibt oder untertreibt Ereignisse der Familiengeschichte, widerspricht sich ständig, erzählt zweifelhafte Geschehnisse und ist unfähig, eine sachliche Haltung seinen Familienangehörigen gegenüber zu wahren. Im Fall Muraus verkörpern die in dreister Lüge gelebten Jahre, die er in Wolfsegg verbrachte, die traumatische Erfahrung und sein weitergehendes Leben in Rom die posttraumatische Zeit, in der der Protagonist die Entscheidung trifft, seine Vergangenheit zu analysieren. Diese *A-posteriori-Analyse* braucht aber Zeugen, Menschen, denen man sie mitteilen könnte. Der Schüler und Freund Muraus, Gambetti, zu dessen Eigenschaften die Neugierigkeit und die Verfügbarkeit für Zuhören zählen, und die Leser sind die einzigen Instanzen, die zu *Bystanders* werden können, da sie beide aufmerksam und gespannt auf die Geschichten des Erzählers warten. In diesem Punkt liegt aber die eventuelle Gefahr, vom Autor manipuliert zu werden. Judith Herman bringt zwei interessante Hypothesen zur Beziehung zwischen Opfer und Zuhörer hervor. Einerseits erwähnt sie die Notwendigkeit des Opfers, seine Erfahrungen zu offenbaren: „cathartic reliving of of traumatic memories“ (Herman, 1992: 25). In der zweiten Hypothese stellt die Psychiaterin fest, dass das Opfer immer den *Bystander* bittet, die Last seiner Geschichte mit ihm zu teilen: „ [...] those who bear witness are caught in the conflicht between victim and perpetrator. It is morally impossible to remain neutral in this conflict. The bystander is forced to take sides.“ (Ebd.: 7).

Franz-Josef Murau nimmt sich vor, einen umfangreiche Bericht über Wolfsegg und seine Heimat zu verfassen, um seinen Herkunftskomplex endgültig zu tilgen: „*Auslöschung* werde ich diesen Bericht nennen [...], denn ich lösche in diesem Bericht tatsächlich alles aus, alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine ganze Familie wird ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht auf meine Weise“ (Bernhard, 1988: 201). Zum Thema Subjektivität im Roman *Auslöschung* sollten in diesem Zusammenhang einige Beispiele gezeigt werden. Was

der Ich-Erzähler besonders verachtet, ist die beinahe feudale Engstirnigkeit seiner Familienangehörigen und ihre Unfähigkeit, sich an die Zeiten anzupassen. Zu diesem Punkt sollte der Fall Schermaier, Bergmann und Freund des Protagonisten, erwähnt werden. Der Mann wurde während des Zweiten Weltkrieges von seinem besten Schulfreund für das Hören von Schweizer Radiosendern denunziert und danach für zwei Jahre in eine Strafanstalt in Holland geschickt. Schermaiers Schicksal kontrastiert der Autor mit dem Schicksal eines Gauleiters, der zum Begräbnis kommt und der während der Kriegszeit für die Strafanstalten und die Konzentrationslager verantwortlich war. Dadurch wird ein expliziter Zusammenhang zwischen Opfer und Täter dargestellt.

Das aufgedeckte Geheimnis der Kollaboration seiner Eltern mit den nationalsozialistischen Tätern macht diese Erfahrung zu einem Trauma, das das ideale Bild seiner Kindheit und Jugend beschädigt. Mit monotoner Insistenz bekundet der Autor sein literarisches Credo: „Nach diesem Bericht muss alles, was Wolfsegg ist, ausgelöscht sein" (Bernhard, 1988: 199). Mit diesem Werk entwirft sich Murau also ein Leben, das er nicht gelebt hat. In *Auslöschung* wird nach Auschwitz die Zäsur geschrieben, eine Realität, die weder für den Erzähler selbst noch für die Österreicher nie stattgefunden hat. Den Titel berücksichtigend suggeriert die Kritikerin Irene Heidelberger-Leonard eine phonetische Analogie zwischen den Namen „Auslöschung" und „Auschwitz" (Höller, Heidelberg-Leonard, 1995: 181).

Die Geschichte Wolfseggs beginnt im 16. Jahrhundert mit der Errichtung des Besitztums in einer Zeit, in der laut Murau die Bauherren „klüger als die heutigen" waren (Bernhard, 1988: 166) und die Gebäude „kunstvoll *und* menschenfreundlich" aussahen (Ebd.: 167). Fünf Bibliotheken wurden dann von einem Ururgroßvater eingerichtet und da konnte ein an Literatur, Kunst und Philosophie Interessierter fast alles finden. Ein weiteres Stück der Familiengeschichte zeigt sich in der Kindervilla, die mit Szenen aus dem *Nathan* von Lessing oder aus den *Räubern* von Schiller dekoriert wurde. Darüber hinaus wird die Vergangenheit des Grundbesitzes durch eine Art Herrschaftlichkeit gekennzeichnet. Dies zeigt sich in der Vielzahl von Angestellten: 12 Hausmädchen, 24 Gärtner und 122 Holzarbeiter, die materiell abhängig vom Eigentümer sind. In jener Blütezeit herrscht also die Harmonie zwischen Natur, unternehmerischem Können und Kultur. Der Verfall der Familie und des Besitztums begann aber schon im 19. Jahrhundert und ist auf verschiedenen Ebenen mit unterschiedlich starker Intensität verlaufen. Kulturell ist der Verfall der Familie sehr deutlich und wird mehrmals vom Erzähler erwähnt. Von einem Leben „im Denken [und] im Geist" (Ebd.: 263) hat sich die Familie offensichtlich weit entfernt; von da an sind nur Verachtung der Bildung und Geistigkeit sowie ökonomische Effizienz dominant. Dies wird von Murau ironisch angedeutet, wenn er von den fünf Bibliotheken seiner Familie erzählt, deren Bücher nicht mehr gelesen werden, sondern nur dazu dienen, Besuchern gezeigt zu werden. Ein Hinweis auf die fehlende Bildung der Mutter könnte die „Nachgeschichte" der „Siebenkässzene" sein. Es stellt sich hier heraus, dass die Mutter weder weiß, dass *Siebenkäs* ein Roman noch dass Jean Paul ein Dichter ist. Ebenfalls ist ihr der Name des Schriftstellers Kafka unbekannt. Beim Vater weckt die Literatur auch kein großes Interesse; er kennt zwar einige Namen der wichtigsten Autoren, weiß aber doch auch nicht, was ihr Schreiben beinhaltet.

Alles Neue, wozu natürlich auch die neuen Ideen gehören, wird von den Wolfseggern gehasst oder verachtet. Das Bedürfnis nach Weiterentwicklung fehlt ihnen, sowie auch das Bestreben, etwas in ihrem Leben zu verändern. Darüber hinaus ist bei ihnen eine Degeneration des Geistes erkennbar, die schließlich in der Anpassung an das nationalsozialistische Ideal kulminiert. Zum Verfall der kulturellen und der ethischen Werte trägt eindeutig der Verfall der Familie auf soziologischer sowie auf politischer Ebene bei, wobei der Höhepunkt dieses Prozesses von der nationalsozialistischen Ära markiert ist. Aus diesem Grund beschließt Onkel Georg, mit 35 Jahren den Grundbesitz zu verlassen und sich in Cannes niederzulassen. Später folgt auch Murau seinem Beispiel und trifft mit 28 Jahren die Entscheidung, sich dauerhaft in Rom niederzulassen. Beide bewirken durch ihre Haltung eine örtliche Splittung des Wolfsegger Kapitals: Onkel Georg stirbt 1978 und hinterlässt seinen ganzen Besitz seinem Hausmeister Jean, es bleibt also nichts den Wolfseggern übrig; Caecilia, die Schwester Muraus, heiratet einen Weinflaschenstöpselfabrikanten vier Jahre später und ist somit juristisch aus dem Familienverband ausgetreten. Einige Tage nach der Hochzeit Caecilias sterben die Eltern und Johannes in einem Autounfall. Als einziger männlicher Überlebender erbt Murau das Besitztum, verschenkt es weiter an seinen Freund Eisenberg und stirbt ebenfalls.

Im Roman spielt also der Nationalsozialismus eine zentrale Rolle und deswegen wäre eine Interpretation, in der Muraus Eltern nur als Mitläufer des Systems betrachtet werden, ungenügend. Sie beide unterstützten die Partei immer aktiv und lehnten „alles Fremde mit Abscheu und Hass“ (Ebd.: 15) ab. Allein sein Vater war „Landesjägermeister“ (Ebd.: 413) und hatte einen höheren Rang inne. Parallel dazu findet eine Anpassung an die neue politische Konstellation statt, die schließlich zu einem extremen Regime degeneriert. Im Bild der „Habigpumphose“ seines Vaters ist der Inbegriff einer übergangslosen Kontinuität des Nationalsozialismus zu erkennen. Der Vater kaufte sich diese Hose vor Kriegsbeginn und trug sie während und nach der nationalsozialistischen Ära. Für seinen Sohn ist die Hose fest mit der Vaterfigur verbunden: „Ich sehe ihn immer in dieser Pumphose [...]. Auch wenn er eine ganz andere trägt, hat er für mich diese Pumphose des Herrn Habig an. Er sagt fortwährend *Heil Hitler* in dieser Habigpumphose“ (Ebd.: 246). Was die Stellung Österreichs bezüglich des Nationalsozialismus angeht, äußert sich die Hauptfigur Murau: „Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte“ (Ebd.: 459). In diesem Fall wird das Verschweigen der Nazi-Gewalttaten als eine Potenzierung jener Verbrechen angesehen. Deshalb könnte festgestellt werden, dass Schweigen ein zweites Begehen der Tat meint, und dies im doppelten Sinne: Das Schweigen ist in psychischer Hinsicht mit Ablehnung und Verdrängung verbunden und bezeichnet auf symbolischer Ebene eine Bestätigung und zugleich ein zweites Begehen der Taten.

Was Murau nun versucht, ist den Weg zu gehen, der dem seiner Vergangenheit entgegengesetzt ist. Er interessiert sich, wie schon sein Onkel Georg, für die Geschichte als Ganzes, deswegen versucht er in seinem Bericht, sich mit den dunklen Kapiteln der Vergangenheit bzw. seiner Familie immer wieder auseinanderzusetzen. Die am Ende des Berichts mitgeteilte Schenkung markiert also den Beginn einer neuen Zeitphase, die Hoffnung auf eine positive Zukunft ermöglicht: „Das Alte muss aufgegeben werden,

vernichtet werden [...], um das Neue zu ermöglichen“ (Ebd.: 211). In einem Interview äußerte sich Bernhard folgendermaßen: „Aber was heißt Auslöschung? Wiederbeginn des Neuen“ (Fleischmann, 1991: 257). Dadurch erscheinen die Vernichtung und die „Errichtung“ untrennbar miteinander verbunden. Einerseits befindet sich Franz-Josef Murau am Ende der Wolfsegger Familiengeschichte, andererseits verkörpert er die Rolle des Stifters am Beginn einer neuen Geschichte. Er vererbt „ganz Wolfsegg, wie es liegt und steht, und alles *Dazugehörende*, als bedingungsloses Geschenk, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien“ (Bernhard, 1988: 650). Wolfsegg ist im Endeffekt von der Murauschen Familie befreit und bleibt für eine neue Geschichte offen.

Der Inhalt lässt sich in *Auslöschung* knapp zusammenfassen und was dem Leser von Anfang an auffällt, ist der Primat der Sprache im Roman. Diesbezüglich handelt es sich laut dem österreichischen Literaturwissenschaftler Wendelin Schmidt-Dengler um eine „Verabsolutierung“ der Sprache, so dass dieser Prozess sich „vom Sprachlichen her auch auf das Denken Bernhards übertragen“ (Schmidt-Dengler, 2010: 13) lässt. Das übermäßige Auftreten des Superlativs und die Häufigkeit analoger Strukturen machen den Autor zu einem „Übertreibungskünstler“ (Siehe Schmidt-Dengler, 2010). Es gelingt ihm, der Hauptfigur Murau eine maschinelle Sprache zu verleihen und den Diskurs durch eine bestimmte Radikalität des Schweigens im Falle der Nebenfiguren auszuzeichnen. Die Handlung und die Figuren sind also dem Ich-Erzähler untergeordnet, der im Vorhinein einen gewissen Plan für sie entwarf. Wie der Autor selbst erklärt, ist es nicht so wichtig, was erzählt wird, sondern *wie* man die Handlung in Worte fasst: „Das Problem liegt im Wie“[2]. In dem von Jean-Louis de Rambures aufgenommenen Interview erörtert Bernhard seine Neigung zu Musik, die als Grundbedingung seiner Schreibweise gilt: „Und darauf zurückzukommen, wie ich meine Bücher schreibe: Ich würde sagen, es ist eine Frage des Rhythmus und hat viel mit Musik zu tun. Ja, was ich schreibe kann man nur verstehen, wenn man sich klarmacht, dass zuallererst die musikalische Komponente zählt und dass erst an zweiter Stelle das kommt, was ich erzähle“ (in: Höller, Heidelberger-Leonard, 1995: 14). Als „Sprache des Mißtrauens“ (Endres, 1994: 23) wird die Ausdrucksart Bernhards von Ria Endres bewertet.

Schließlich könnte man behaupten, dass *Auslöschung* sich als eine Sammlung von Pseudozitaten der Figuren lesen lässt. Manchenorts weiß man nicht genau, wer wen zitiert. Alle Aussagen enden immer wieder im Mund des Ich-Erzählers, der über die anderen Auskünfte gibt, Erinnerungen wachruft, Briefe zitiert. Ohne den Subjektivitätsnimbus, mit dem der Erzähler seine Protagonisten zudeckt, wären die Figuren entleert und marionettenhaft. Die Sprache bleibt ein „lebenslängiger Kerker“ (Bernhard, 1998: 23) und in dieser Hinsicht wird nicht nur der Leser zum Gefangenen der Wörter, sondern auch der Autor selbst.

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863 *„Project Doctoral and Postdoctoral programs support for increased competitiveness in*

[2] „Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. Aufgenommen von Jean-Louis de Rambures“, in: Höller, Heidelberger-Leonard, 1995: 15.

Humanistic sciences and socio-economics" cofinanced by the European Social Found within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

Bibliographie

BERNHARD, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988

BERNHARD, Thomas: *Watten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998

ENDRES, Ria: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*, Bibliothek der Provinz, Weitra 1994

FLEISCHMANN, Krista: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, Edition S, Wien 1991

GÖTZE, Clemens: *„Es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt". Studien zum Werk Thomas Bernhards*, Tectum, Marburg 2011

HERMAN, Judith: *Trauma and Recovery. The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror*, New York 1992

HÖLLER, Hans, HEILDELBERG-LEONARD, Irene (Hg.): *Antiautobiographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995

LUGHOFER, Johann Georg: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*, Böhlau 2012

LÜTZELER, Paul Michael (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwarsliteratur*, Frankfurt am Main 1991

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Sonderzahl, Wien 2010

CELINE - ENFANT DE DEUX RACES (*L'HUILE SUR LE FEU*)

Bianca-Livia BARTOȘ
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The goal of this paper is an excursion into the theme of the novel "L'huile sur le feu", still untranslated into Romanian. The main focus of my paper is the parents-daughter relationship, a difficult relationship from many points of view. Celine, the character who narrates the story, is in distress due to her parents' separation. The style of the narration constructs a novel that evokes fear, separation, connivance and confession. Metaphorically said Celine is the fruit of two entirely different species of trees to the extent that she embarks on a journey of finding her own self.

Keywords: monster, separation, connivance, destruction, re-writing.

Hervé Bazin, écrivain connu comme classique, publie en 1954 son septième roman, mais l'un des plus profonds et des plus émouvants. *L'huile sur le feu*, dont le titre incite à la lecture par la métaphore qu'il embrasse, est devenu l'un des romans les plus appréciés après le chef-d'œuvre bazinien, *Vipère au poing*. Dans tous les deux romans, de même que dans d'autres écritures, Hervé Bazin fait surgir son moi intime avec ses plus mauvais souvenirs, qui ont tracé les contours de sa vie artistique : enfant de deux races, élevé par sa grand-mère paternelle jusqu'à l'âge de 8 ans, l'écrivain a été formé dans des dogmes inflexibles, mais nourri de préjugés contraires. C'est la mort de sa grand-mère qui l'a fait connaître cette vie lunatique : le petit Jean s'est retrouvé au sein d'une novelle famille, formée des parents avec lesquels il n'a jamais réussi à établir des relations serrées. C'est la raison pour laquelle, quelques années plus tard, dépourvu de l'amour maternel, l'enfant refoulera sa haine contre cette période de sa vie. Il les a fait extérioriser à l'écrit, dans des romans à titre thérapeutique, qui ont le pouvoir de guérir son âme de la douleur provoquée par tous ces drames.

Dans une interview, Hervé Bazin reconnaît cette étape de sa vie comme la plus marquante : « […] à huit ans, j'ai cessé d'être un enfant définitivement parce que j'ai eu à faire avec des adultes, des adultes ennemis, qui étaient mes parents. »[1] C'est un épisode qui n'a pas marqué seulement son devenir personnel, mais aussi son parcours artistique, de sorte qu'il commence sa carrière romanesque à trente-sept ans avec un règlement de comptes avec sa mère. Il a prouvé ensuite que le talent ne s'assombrit pas après un premier ouvrage qui lui rend la notoriété, car il publie très vite après, en 1949, *La tête contre les murs* et il ne s'arrête pas de son travail romanesque jusqu'à la fin de sa vie.

Cette recherche se propose de montrer comment le roman bazinien acquiert des traits personnels de l'artiste, en particulier la souffrance d'être né au sein d'une famille dans laquelle il a toujours eu le sentiment d'être un fils qui n'a pas été désiré. La famille devient,

[1] Hervé Bazin dans une interview accordée à Pierre d'ARMAYAN, en 1952, consulté le 8 juillet 2015, à 19.26 sur le lien https://www.youtube.com/watch?v=53oqLsWlAoI

ainsi, un leitmotiv non pas seulement de ce roman, mais de toute l'œuvre bazinienne, de sorte que l'écrivain y peigne, d'une manière très fréquente, les relations socio-familiales dans la seconde moitié du XX^e siècle. Mais l'empreinte de son autobiographie, de son expérience de vie, a son mot à dire : c'est la raison pour laquelle il y a, dans les romans baziniens, un va-et-et vient entre les deux parents, figures représentatives de son enfance. Dans *Vipère au poing*, roman du début, le petit Brasse-Bouillon hésite entre une mère sèche et despotique et un père faible et molasse. *L'huile sur le feu* insiste d'autant plus sur cette image de la navette entre la chambre des parents, qui est devenue une chambre de mère et fille et celle de « l'ami », chambre qui, depuis beaucoup de temps, appartient au père. Par la suite, je me propose d'étudier plus attentivement la relation fille-parents dans ce roman de la peur, de la séparation, de la complicité et de l'aveu, afin de prouver que Céline est un fruit de deux arbres si différents qu'elle ne parvient pas à trouver ses vraies racines.

Afin d'aboutir mon propos, j'ai envisagé une recherche en deux volets : le premier comprend une présentation brève du contexte de la parution de l'œuvre, de la signification du titre et sur la structure et le deuxième se penche sur la présentation des personnages, sujet en relation directe avec la protagoniste du roman et le sentiment d'être une enfant de deux races. L'apport de ses parents dans cette transformation de sa personnalité a été crucial.

L'huile sur le feu, titre composé de deux noms précédés par un article défini, met en premier plan un élément clé du roman : le feu. Symbole du Soleil et de la régénération, le feu devient dans ce roman un élément du mal : l'aspect destructeur du feu et la maîtrise des flammes est considérée, du point de vue biblique, comme diabolique. Ainsi, tout comme un autre Lucifer, Bertrand Colu se fait maître de la vie et de la mort : il détient la clé du feu ravageur, le même feu qui a détruit son visage et celui contre lequel il lutte à tout force, jusqu'à la mort.

Le roman continue dans la même tonalité que les autres romans : écrit à la première personne, le roman décrit l'angoisse provoquée dans le village de Saint-Leup, à cause des incendies dont on ne connaît pas le criminel. Le romancier ne renonce pas au Pays de la Loire, au paysage de l'eau qui le fait se sentir à l'aise. L'action du roman se déroule à Saint-Leup, village imaginaire situé dans la proximité de Segré du département de Maine-et-Loire. C'est seulement à travers les yeux de la protagoniste, Céline Colu, fille unique d'une famille en cours de rupture, que le lecteur observe les faits et participe au déroulement de l'action. Roman fragmentaire, séparé par pieds de mouche et partagé en trente-trois chapitres, l'histoire exploite des thématiques très chères à l'écrivain, comme la famille, la quête identitaire, la pluie, la nuit avec les escapades nocturnes, l'ombre ou le feu.

Le récit s'ouvre avec l'image de Céline devant la fenêtre, en train de réfléchir aux événements qui se sont déroulés deux ans auparavant : « Il y a deux ans, ce soir… »[2] Comme dans tout récit analeptique, la narratrice rappelle des faits antérieurs à l'histoire principale, d'une perspective narrative homodiégétique, focalisation interne. Le point de vue unique et subjectif de la protagoniste fait que le lecteur connaisse seulement les faits présentés par Céline. Très attachée à son père et au métier qu'il exerce, elle acquiert un immense bagage d'informations, qu'elle peut transmettre au lecteur. Adolescente de seize ans, elle prend

[2] Hervé Bazin, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Grasset, 1954 (toutes les références tirées de ce roman seront de cette même édition)

l'habitude d'accompagner son père à son travail de pompier, complémentaire à celui d'agent de vente, qu'il exerce jusqu'à midi.

Le jeune Céline vit dans une complicité endémique avec ses deux parents, elle les aime de la même forme, mais se trouve dans une impasse perpétuel : les disputes entre les deux deviennent de plus en plus régulières et, finalement, ils arrivent à ne plus se parler, à s'ignorer complètement : « Papa ignorait Maman, Maman ignorait Papa et chacun d'entre eux ne daignant s'apercevoir que de ma présence. » Leur fille devient la seule raison de leur vie commune, mais tout le reste les séparait. Depuis la guerre, la relation entre les deux s'est refroidie à cause de la laideur de Bertrand, de sorte que sa mère refusait de se déplacer à côté de son mari dans la rue :

Maman continua seule, en prenant bien soin de garder deux mètre d'avance sur son mari. Depuis la guerre – plus exactement depuis la mutilation de Papa -, elle ne marchait jamais à côté de lui en public. Elle le distançait toujours de deux ou trois mètres et, si par hasard il essayait de remonter à sa hauteur, elle s'arrangeait toujours pour raser le mur en me tenant par la main, très au large, sur les trottoirs étroits du village, de telle sorte que Papa n'y pût trouver place et fût obligé de descendre sur la chaussée. Depuis trois ou quatre ans, j'avais compris, je ne me prêtais plus à cette manœuvre. Mais Papa demeurait à sa place. (p. 69)

Mis à l'écart depuis longtemps, le père de la maison comprend sa place dans la famille et se contente du rôle qu'il reçoit. Il garde la distance face à son épouse, respecte ses désirs et n'ose plus de « remonter à sa hauteur ». La souffrance extérieure est très évidente dans les yeux de Céline (le mécontentement de sa mère), mais l'état d'une âme abandonnée, contournée dans la rue et obligée à porter un passe-montagne sur le visage pour ne pas effrayer les villageois, est difficile à connaître et, surtout, à comprendre. La sérénité qu'il laisse voir est une raison de plus à se méfier du bonheur presque inexistant de cette personne.

Céline se rend compte de la faille qui sépare ses deux parents : « Ce dont tu es né n'existe plus et c'est un peu comme si tu étais morte. » (p. 155), mais se propose d'aimer tous les deux et de rester neutre. Cependant, elle se sent dépourvue de tout sens dans l'univers qui l'entoure, elle devient sceptique et ressent le poids de son existence. Tout-à-coup, elle se sent seule, navrée et confuse : « Pendant cinquante mètres, je me trouvai seule entre eux, indécise, déchirée, complice de l'un comme de l'autre. Ah ! comme il est difficile de faire un agent double au pays de la tendresse ! » (p. 71) La protagoniste hésite entre une mère émancipée et un père bipolaire, calme et dangereux à la fois. Complice de l'un et de l'autre, Céline ne peut trahir personne : confidente de tous les deux, elle a la bouche cousue, en suivant le modèle religieux de la confession sacrée : « Fille silencieuse d'un silencieux, je ne savais pas combattre avec des phrases. » (p. 247). Oreille ouverte et bouche cousue, elle écoute l'aveu de son père, mais n'y peut rien contre ce côté maléfique. Elle n'aura jamais la force de le dénoncer :

- Céline, Céline, tu devrais tout droit aller me dénoncer : je suis un danger public! Un danger public!

Enfin ! Il s'en rend compte enfin ! Mais il s'indigne trop fort, et ma mère est trop près : qu'elle entende et nous serions frais ! (p. 279)

A mi-chemin entre ces deux parents, Céline sent que cette route devient un sentier et ce dernier arrivera à son point terminus à un moment donné : « J'étais au centre d'un cercle qui se refermait, se refermait… » (p. 244) La perfection d'un cercle représente la protection, la garantie d'un abri durable, mais dès qu'il se referme, il peut conduire à l'étranglement, à la mort. Le cercle est le symbole de la famille, d'un sentiment de bien aise au sein d'une communion dans la lignée et sa fermeture ne peut signifier que le début de la fin de cette union.

Le premier pas dans la séparation le fait la mère : Eva Colu est une pâtissière renommée, connue comme « amuse-gars » pour les fêtes du village. Mariée à dix-sept ans, elle aura très vite Céline, mais le destin ne lui réserve pas une vie heureuse dans sa famille. Ainsi, elle se lance très vite dans les bras d'un amant, afin d'oublier la détresse provoquée par un mari hideux. Céline remarque sa frustration et le lecteur pourrait bien y retrouver une note d'empathie dans ses mots :

Je sais, je sais, tu as épousé un garçon fait comme les autres, un beau garçon même, si j'en crois cette étonnante photo qui trône encore sur le buffet ! Tu as épousé un beau garçon avant la guerre… pour récupérer ce pauvre Papa, ce monstre, il faut dire le mot, ce monstre à peine pensionné (car la hideur, même à cent pour cent, n'a pas cours) qui t'oppose un refus candide, une conduite irréprochable (car, la hideur, ce n'est pas non plus un grief), qui prétend s'imposer à toi pour toute la vie, toute la vie, toute la vie. Victime d'une victime, voilà ce que tu es. Mais pourquoi en faire une troisième ? Toute ta vie, c'est aussi la mienne. (p. 74)

Douée d'une intelligence supérieure, Céline observe la souffrance de sa mère et la raison pour laquelle celle-ci a fini par détester son mari. Mais elle réussit aussi à comprendre son père, qui se confesse devant celle-ci : « Céline, Céline, elle me hait parce que je suis un monstre. Mais je suis un monstre parce qu'elle me hait. » (p. 300) Ce monstre indéfinissable, tel que l'affirmait Voltaire[3] dans son *Dictionnaire philosophique*, victime de la guerre qui a transformé sa vie, se nourrit de l'affection qu'il lui porte à sa fille.

Bertrand Colu, surnommé dans le village Tête-de-Drap, à cause de l'accident qu'il a souffert pendant la seconde Guerre Mondiale et qui l'a défiguré, est la raison pour laquelle ce roman prend des contours psychologiques. Ce personnage paisible, un vrai Quasimodo, dont seuls les yeux bleus invitent à la sérénité, mène une vie double : agent d'assurances et père soigneux pendant la journée, pyromane et, en même temps, soldat contre le feu pendant la nuit. Ce qu'il détruit pendant la journée, il essaie de réparer pendant la nuit, mais avec la même ferveur et le même goût du travail. Finalement, Céline se rend compte que le feu le fait se sentir à l'aise, dans son élément :

[3] « Il est plus difficile qu'on ne pense de définir les monstres. » dans Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Imprimerie de Cosse et Gaultier-Laguionie, rue Christine, n° 2, Paris, 1838, p. 735.

Ver dans la terre, poisson dans l'eau, oiseau dans l'air, Tête-de-Drap dans le feu. Quelle aisance ! Quel bonheur du geste ! Ce dernier incendie, qu'il vient d'allumer pendant mon sommeil, il l'a provoqué, il le combat, il cherche à le détruire comme l'Espagnol provoque, combat et tue le taureau qu'il a élevé. (p. 309)

Cette image est l'une des plus inébranlables du roman, d'autant plus puisqu'elle renvoie aussi à l'image de l'artiste-écrivain, en train de travailler son œuvre. Il écrit, il efface, il revient sur ses mots, il réécrit pour changer d'avis de nouveau. Ainsi, l'écrivain aussi détruit ce qu'il produit, de manière volontaire ou pas. L'écriture comme moyen de récupération pourrait être vue, de ce point, l'équivalent de la pyromanie dans le cas du personnage bazinien. Toutes les deux formes de libération des pulsions intérieures ont pour but l'auto-guérison : d'une enfance dure au sein d'une famille rigide, ou bien du mépris d'une femme tombée dans l'adultère.

Bien que, du point de vue psychologique, la pyromanie se manifeste généralement pendant l'adolescence ou au début de l'âge adulte, chez Bertrand Colu elle semble être produite après l'accident souffert dans la guerre. Plus commune chez les hommes, elle a comme caractéristique principale le besoin irrépressible de mettre le feu :

Les pyromanes ont depuis leur enfance une fascination pour le feu, sa vue leur procure un plaisir intense : intérêt, curiosité, attirance pour le feu lui même et pour tout ce qui s'y rapporte, jusqu'à l'allumage délibéré et réfléchi d'incendies, et ceci de façon répétée. [4]

Bertrand souffre de ce plaisir intense qui le pousse à incendier les granges de ses meilleurs amis et d'autres villageois de la communauté. De surcroît, il planifie ses actions avec une si parfaite habileté qu'il n'est pas découvert par la police et, d'autant plus, il reçoit une médaille pour son dévotement dans la lutte contre le feu. Les spécialistes psychologues sont formels en évoquant que parmi les pompiers volontaires il y a beaucoup de pyromanes, ce qui est parfaitement véridique dans le cas du pompier Colu. Ce dernier participe de manière volontaire aux actions d'affrontement du feu, incendies qu'il provoque lui-même. Il fait partie de cette catégorie des pyromanes dans tout le sens de la définition :

Fascinés par tout ce qui fait référence au feu, les pyromanes peuvent être des collectionneurs d'objets, des amateurs de conférences et de discussions s'y rapportant. Par la suite et ceci de façon générale, il n'est pas affectés par les conséquences de ses actes : dommages, blessures ni même par les décès. [5]

Au contraire des propriétaires des granges incendiés et de la famille endeuillée, Bertrand ne se sent pas affecté par aucune de ses actions et n'éprouve aucun sentiment de culpabilité face aux désastres qu'il a provoqués, mais, tout au contraire, il sent le bonheur du

[4] Article *La pyromanie*, consulté à l'adresse http://www.psychologue.fr/ressources-psy/pyromanie.htm, le 15 juillet 2015, à 16.44.
[5] *Ibid.* http://www.psychologue.fr/ressources-psy/pyromanie.htm

chaque geste réalisé. Dévoilé devant sa fille, il essaie de se disculper, en mettant la faute sur le malheur qu'il vit dans son mariage :

Dis-toi aussi que tout ça, c'est la faute de ta mère. Si elle ne me mettait pas hors de moi… (p. 269)

Tu vois, Céline, s'écrie-t-il soudain, quand le feu monte, il se tord comme ce qui est là. […]

Et, quand je l'éteins, c'est comme si j'éteignais ce qui est là. […]

Et ce qui est là, ce qui est là, c'est ta garce de mère ! (p. 276)

Le feu représente, pour lui, l'image de sa femme, qu'il tue avec chaque incendie qu'il provoque. Chaque flamme qui brûle est comme la douleur provoquée par une épouse qui le fait sentir un mari ridicule, trompé, mis à l'écart.

Bertrand continue à jouer le même rôle de père soigneux, époux dévoué, agent d'assurances appliqué et pompier fervent. Mais le vrai visage de celui-ci sera découvert vers la fin du roman, avoué par l'incendiaire même : « Sauf les feux de Bengale, tout est à moi. »[6] C'est le moment où la protagoniste pénètre dans le monde caché de son père et reconnaît son double visage :

Chaque matin, la sonnerie du réveil met debout un agent d'assurances qui n'est pas dangereux, que je peux laisser partir, sa sacoche sous le bras : celui-là n'a jamais fait de mal, n'a rien à dire, se comporte avec un naturel étonnant – qui justement n'est pas naturel. Mais l'ombre me ramène un autre homme, coiffé de drap noir et d'idées noires, dont chaque pas est suspect et qu'il ne faut pas lâcher d'une semelle. [7]

Elle se sent responsable des actes de son père et prend soin de lui tout comme un parent devrait le faire pour son enfant. Cet inversement de rôles prouve la sagesse de l'esprit de cette jeune fille, qui affronte les problèmes quotidiens de la vie de couple de ses parents et, de même, ceux de la société dans laquelle elle vit. Céline participe, en tant qu'observateur, aux rencontres des pompiers du village avec le maire, avec lesquels se trouve en très bonnes relations. Pour oublier de ces problèmes, ainsi qu'Isa, protagoniste du roman *Qui j'ose aimer*, Céline jouit des escapades nocturnes : « Sur mes pieds, vite ! Sautons par la fenêtre ! »[8] Les personnages baziniens trouvent dans la nature un endroit beaucoup plus intime que la chambre à coucher ou que toute autre pièce de la maison : de même qu'Isabelle de *Qui j'ose aimer*, Céline est un être sensoriel, elle aime sentir les choses, être en contact direct avec le monde et avec la nature. C'est comme si elle approuvait les paroles d'Isa, qui disait :

[6] *Ibid.*, p. 270.

[7] Article *La pyromanie*, consulté à l'adresse http://www.psychologue.fr/ressources-psy/pyromanie.htm

[8] *Ibid.*, p. 110.

« Il faudrait peut-être parler de […] ce grand goût de vivre qui vous fait gourmande de partout, de cette passion d'être qui vous enchante haleine. »[9]

Ces deux personnages féminins, toutes les deux à l'âge de l'adolescence, se caractérisent par le même goût de vivre, le même attachement pour la famille et pour l'endroit qui les a vus naître et qui a le pouvoir magique de faire guérir la psyché. L'âge de seize – dix-sept ans représente pour les deux un rite de passage de l'enfance à la l'âge adule, de l'attitude ludique à la responsabilité de l'action. La naissance d'un enfant pour l'une et le comportement déviant du père de l'autre favorisent la transition vers une autre étape de leur vie.

De l'adolescence à l'âge de la maturité, Céline vit dans une permanente quête identitaire, tel qu'elle l'affirme au début du roman : « Laissez-moi redevenir la vraie Céline » (p. 10) Elle veut devenir une autre Céline, abandonner celle qui est dégoutée de sa vie, fatiguée de courir entre les deux parents : « J'allai me poster sous la gouttière, près du tonneau plein d'eau croupie, d'une eau lasse d'être de l'eau comme j'étais lasse d'être Céline. » (p. 248)

Elle essaie à tout prix de retrouver l'esprit de son enfance, la candeur d'un jour féerique, vécu dans l'oubli et sans avoir le moindre souci. Mais afin de le regagner, elle doit guérir de la mort : « Laissez-la guérir. La vie guérit toujours de la mort, quand elle s'aime. Et je l'aime, ma vie ! Mais je *l'aimais toujours* et vous savez combien. » (p. 10) Elle aimait rôder dans la nuit, accompagner son père aux rencontres nocturnes, faire ses petites escapades de nuit dans l'obscurité du village. Et toute cette énergie a le pouvoir de vaincre la mort. Ce trait réitéré des personnages baziniens prouve l'acharnement de l'écrivain pour la construction des personnages forts, indépendants et vigoureux.

Même le village dans lequel se déroule l'action, situé dans la région du Pays de la Loire, est vu comme un élément indispensable eu vue de la guérison : « dans ce pays où je dois guérir » (p. 9) Elle ne peut trouver ses racines nulle autre part que dans la région qui l'a vue naître et grandir, devenir femme d'une « gamine de seize ans ». Vers la fin du roman, elle se regarde dans le miroir et découvre quelque chose de changé :

N'est-ce pas Céline qui dans la glace regarde Céline ? Quelle drôle d'allure ! Je ne le voyais pas faite ainsi. Quelque chose a changé, quelque chose s'est effacé sur son visage. Un rien. Un duvet de papillon. Une certaine qualité naïve du trait. Peut-être bien l'enfance même. (p. 154)

La perte de l'enfance est le point terminus de son acte d'initiation. Elle devient une femme à travers la souffrance, elle devient responsable à l'aide de la situation délicate dans laquelle s'est trouvée pendant des années.

En guise de conclusion, *L'huile sur le feu*, loin d'être seulement un roman de la famille, policier et psychologique, est surtout un *bildungsroman*, un roman d'apprentissage.

[9] Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956, p.24. Pour plus d'informations à ce sujet, veuillez consulter l'article « Isabelle – maîtresse de la nature sauvage », dans *Hervé Bazin. Du milieu de la famille à l'esthétique du roman*, Actes du Colloque international de Cluj-Napoca, du 14 au 16 mai 2014, dirigés par Simona Jișa et Anca Porumb, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015.

Céline, jeune héroïne au début du roman, atteint l'idéal de l'homme accompli, arrivé à l'âge mur à la fin. Elle est une enfant de deux races, troublée constamment par les disputes entre ses parents, engagée dans une quête identitaire, qu'elle aboutira en passant par toutes les épreuves qu'il faut. Cette passion bazinienne pour les romans de formation trahit son penchant pour l'autobiographie.

BIBLIOGRAPHIE

BAZIN, Hervé, *L'huile sur le feu*, Paris, Éditions Grasset, 1954

BAZIN, Hervé *Qui j'ose aimer*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1956

Hervé Bazin. Du milieu de la famille à l'esthétique du roman, Actes du Colloque international de Cluj-Napoca, du 14 au 16 mai 2014, dirigés par Simona Jișa et Anca Porumb, Éditions Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015.

LAGACHE, Daniel, *La psychanalise*, Éditions Presses Universitaires de France, 1955

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Imprimerie de Cosse et Gaultier-Laguionie, rue Christine, n^{o} 2, Paris, 1838

Sites Internet

www.youtube.com

www.psychologue.fr

MOXA' S LITURGICAL LANGUAGE

Iuliana-Valentina BOBOACĂ
University of Piteşti

Abstract: This study, dedicated to Orthodox liturgical language, is based on the manuscript of Mihail Moxa: St. Gregory – The Signification of Divine Liturgy. The research analyzes the morphological and lexical features of Romanian language belonging to the seventeenth century.

Keywords: cult, old language, liturgy, theonym, prayer.

1. INTRODUCTION

This paper analyzes the liturgical language used by the erudite monk Mihail Moxa in his religious writings. The Romanian literature was enriched in the seventeenth century through the efforts of this monk who, at the urge of Bishop Theophilus, wrote The Universal Chronicle (1620), the first writing of this kind in Romanian. Convinced that a nation can advance only through self-awareness of its historical place, Theophilus of Râmnic asked Moxa to translate two religious works: *St. Gregory – The Signification of Divine Liturgy* – and of *St. Basil – Teachings for Priests*, both kept in a manuscript that is currently located at the British Library, London.

In a time when the cult language in Romania was Slavonic, two papers written in Romanian were more than necessary. The writings' language is concise, having many metaphors that convey the sense of divine, without being overbearing.

The word *liturgy* comes from the contraction of two Greek words: *lakos – common* and *ergos – work*, thus one can define liturgy as: *the work of common people worshipping God.* The liturgical language is full of metaphors, because a human language that summons Divinity needs metaphors to express tension and to bend reality into new perspectives upon old facts[1].

2. MORPHOLOGY

Being the most conservative sector of the language, inherited from Latin, morphology has few dialectal variants in Romanian. The defining features observed in the studied text are oscillations occured in forming the literary norm and some morphological archaisms. For example:

- the swinging **e-i** desinence in formation of the feminine plural for *vamă – vame* (131v); *piatră – pietri* (136v);

- the conservation of **-ure** desinence for the plurals of neutres: *colțure* (136v), *duhure* (130f), *steagure* (122v);

[1] Najim, Michel and Frasier, T.L., 1995: 5-12.

- the Genitive-Dative analytical forms are less frequent than the synthetic ones, which means that the specific procedure of Romance languages has not caught on Romanian land, where the forms ending in **- ei** are competing with those ended in **-ii:** *morţiei* (135v);

- the verb *a grăi* occurs as *grăieşte* with the variants: *grăieşte* (only one-time occurrent in the text: 123v) and *grăiaşte* (used four times: 125v, 128f, 131v, 132f);

- the form of the verb *erta* (127f, 128f,) is found without the initial *i*, as it is written nowadays;

- the archaic form of *sub – supt* is present twice (121f, 132v);

- the use of etymological verbal forms without the prothesis *în-* is frequent: *cerca* (136v); *chipuiaşte* (129v; the form *închipuiaşte* is also occurent – 128f); *junghie* (123f); *tinde* (134f); *tâmplă* (122f);

- the prohibitive is only once met: *nu fireţi* (136f);

- the time adverb *atunci* is very often found in the form of *atunce* (36 times);

- the post-position of particles: *avea-va* (126f), *va pleca-se* (occurent next to *se va închina* – 126v), *închipuiaşte-se* (128v), *arde-i* (128v), *arde-l* (128v), *cade-i-se* (132f); *tăia-se-va* (133f);

- the present tense of some verbs is formed with the particle *-ează*, no longer used today: *umbrează* (125f), *împreunează* (126v), *îndireptează* (135v);

- very frequent are the adverbial phrases (today – archaic or regional) *iară* (used 57 times in the text); *înlăuntru* (123f); *în veci* (133v); *întru veci* (133v);

- the strengthening pronoun *însuşi* is found mainly next to divinity names (9 times): *Însuşi pieptul lu Hs* (121f); *Însuşi Hs* (121v, 125v); *Însuşi lu Hs* (122v); *Însuşi Hs Dumnezeu* (125f); *Însuşi trupul Fiului* (126f), *însuşi pre sine* (128v); *Însuşi Dumnezeu* (135v); *pre sine însuşi* (136v);

- the repetition of pronominal forms: *ia-ţi crucea ta* (135f); *i s-a arătat lui* (123v);

- the occurrence of the reflexive pronoun *sine* (4 times): *sine-ş face* (128v); *sine de toate fărădelegile* (129f); *pre sine de toate cealea* (135v); *iubitor pre sine* (136v).

3. LEXIC

By introducing the Slavonic liturgy to the Romanians, in the second half of the tenth century, the Romanian religious terminology has been established and refined, especially the one related to organizing the cult, the church hierarchy, the christian calendar, and the holidays. The Slavonic – as spoken language of Eastern Europe – helped the pervasion of Greek-Byzantine religious terms in Romanian language. The ecclesiastical terminology research reveals the existence of two layers of religious words. The first has a secular origin and the second, which was shaped in the process of development and organization of Christian cult, enriched with semantic and lexical neologisms[2].

The religious terminology used by Moxa in *St. Gregory* can be distributed in the following semantic fields:

-sermons: *evanghelie* (123v, 124f); *leturghie* (127v – *leturghii* 121f); *pildă* (133f), *urariu* (129v, 130v); *molitva* (123v, 124f); *văhocu* (123v);

[2] Frenţiu-Ivăniş, 2013: 311-315.

- used objects and materials: *aerul* (121v); *antimisul* (121v); *blid* (122v, 123f, 125f, 130v); *cadelniță* (123v); *cădi* (123v), *crucea* (132f; *crucii* – 135f); *discosul* (121v); *mir/-ul* (124f, 136v); *potir* (121v); *prescure* (122v; *prescuri* – 123f); *priceaștenie* (128v); *pocroave* (121v); *sfintele daruri* (124v, 126v, 128f);

- buildings and furniture: *biseareca* (121f, 127v); *catapetazma* (121v); *mănăstire* (133v); *oltariu* (123v, 124v); *preastolul oltariului* (121v); *sfânta masă* (124v; *sfintei mease* – 125f);

- hierarchy: *arhiereul* (129f, 129v); *vl(ădi)ca* (129f); *preot* (129f); *popa* (129f); *diacon* (129f, 129v); *cetețul* (129f, 129v); *călugărul* (132v, 134v) – *caloger* (129f, 129v);

- ritualic clothing: *analav* (135f, **gr. analevos**, *analab*, clothes belonging to monks, covering the chest and back, decorated with many crosses); *brâu* (134v, **alb**. **bres –** belt, girdle); *cuculiu* (135v); *călțuni* (136v) *felon* (122v, **sl. felonŭ**, a short cape, also called *sfită*, which is dressed over the priests clothes), *mantie* (134f, **sl. mantija** - cape), *petrahiriu* (130v), *pomisălnic* (122f, an ornament for the head), *procoave* (121v, **sl. pokrovŭ**, cloth), *scumă* (135f); *stihariul* (130v, **ngr. stihári, sl. stihárŭ, rus. stiháři**, a cloth with sleeves worn by the deacon at the sermon; is also worn by the priest under the *felon*).

The introduction of Slavonic Liturgy to the Romanian Orthodox people was understood by many linguists (including A. Lupul-Antonescul[3]) as a cultural dependence on the Slavonic world, even though just few of the terms have become popular in our language: *călugăr, evanghelie, icoană, liturghie, pildă, prescure* etc.

The Christianization of the Slavs meant also that they borrowed the Byzantine Orthodox terminology. But they did not just borrow the terminology, they had also enriched it with local terms, that would penetrate later on into the Romanian language.

In the technical text of sermons some lexical units appeared, many of these being terms attested in the first Romanian texts (the XVI-th century): *altar* (next to its variants: *oltar, oltareu, oltariu), duh, jertfă, post, taină, moaște, prooroc, sfânt, ceteț (citeț), sobor, jertfelnic, pocrovăț, sfită, cădelniță, pomeni, sfinți, praznic, mir* etc.

In the studied religious text the following semantic subclasses were found:

- basic knowledge of the Christian religion: *duh, taină (taina), trup, jertfă*;

- names that aim at holiness: *apostol (apl.), sfânt, moaște, mâcenic*;

- church hierarchy: *cetețul*;

- the church, the monastery: priestly clothes (*felon* or *sfită*) and cult objects, religious gestures: *cădelniță, (a) cădi*;

- the religious service (sequences of sermons, church hymns, rituals): *ceas, mirui, pomeni, sfinți, slujbă, sluji, taină, vohod* (the priest walking through the church during the service, when he goes out – *văhocu*).

Most of the religious terms mentioned above have entered our language after the old Slavic phase (after the XI-th century). The name of Slavonic (proposed by Gh. Mihăilă and repeated by other researchers) is most suitable. Some Slavonic elements occurent in the

[3] Lupul-Antonescul, in his study published in 1890, *Veaculŭ XVI – Limba și literatura românilorŭ,* at the page 26 noted that the Slavic prevalence kept shackled the Romanian thinking...: *Acestă predominire slavonă , ține cugetarea românéscă încătușată , presară țara cu mănăstiri în care se adăpostescŭ Bulgari, punŭ în mâna Domnilorŭ limba slavonă și le deprindŭ condeiulŭ să represinte cu slove cugetarea formulată în slavonește*.

religious texts possess features of the Medio-Bulgarian or Serbian nature and many researchers agreed on the idea that the Medio-Bulgarian version is the fundamental variant of Slavonic. Being the direct successor of old Slavic, it was the dominant cult language in our country during the centuries XIV – XVI. Therefore, by elements of Slavic origin one should understand the Medio-Bulgarian Slavonic terms. The only old Slavic term that Romanian language kept is *sfânt*.

The Slavonic influence on the Romanian language had not manifested itself in one period or uniformly. Old Slavic words have been preserved or have been replaced with new, Medio-Bulgarian, then Serbian or Russian, given that in our country many works belonging to Medio-Bulgarian, Serbian, and Russian-Ukrainian editions were drafted and printed.

4. THE PRAYER AS TEXT

The prayer can be analyzed as part of religious orations genre (in terms of textual linguistics) as well as part of discursive universe (from the perspective of Eugen Coşeriu). The Romanian scholar classified the universe of discourse into four classes, taking into consideration there are four fundamental modes of human knowledge: current experience, science and technology, fantasy and art, and faith. The latter is perhaps the most strict of them all, as it posessess a founding value, being absolute. This system does not allow any hypothesis that can be verified, making the prayer a text more or less fixed, which must recognize the omnipotence of God.

The liturgy can be considered a sum of codes (gestic, proxemic, iconic, clothing) and a language that can be investigated accordingly. From a function perspective, the language of prayers is dominated by its liturgic function. Its secondary functions are: emotive, conative, and refferential.

The language of prayers is dominated by sitagms as: *Dumnezeu* (God), *ceruri* (Heaven), *sfânt* (sacred, holy), *voe* (divine will) etc. The texts of prayers have not changed dramatically, as Saint Basil the Great was advising the priests to read all the time from the holy books, not to recite, in order to avoid altering the holy texts. Up until today, the religious language held its ground, its archaic character, but nevertheless it is a poetic language, adorned with beautiful metaphors.

Every prayer begins with theonymes, as follows:

- Tatăl nostru, care ne eşti în ceruri/ Sfinţească-se numele Tău/Vie împărăţia Ta/ Facă-se voia Ta...

- Cuvine-se cu adevărat să Te fericim pe tine Născătoare de Dumnezeu, cea pururea fericită şi prea nevinovată şi Maica Dumnezeului nostru. Ceea ce eşti mai cinstită decât Heruvimii şi mai mărită fără de asemănare decât Serafimii, care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul ai născut, pe Tine cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu Te mărim;

- Împărate ceresc, Mângâietorule, Duhul adevărului, Care pretutindenea eşti şi toate le împlineşti, Vistierul bunătăţilor şi dătătorule de viaţă, vino şi Te sălăşluieşte întru noi, şi ne curăţeste pe noi de toată întinăciunea şi mântuieşte, Bunule, sufletele noastre;

- *Iubi-Te-voi Doamne, vârtutea mea. Domnul este întărirea mea şi scăparea mea şi izbăvitorul meu*[4].

The first part of a prayer focuses on God, with all of His attributes, which is considered to be a reminscence of the Hebrew practice of prayer (scholars call this: *the Hebrew respect*), and only after respects are being payed, the believer starts to ask Divinity for food, sanity, forgiveness, and protection from Evil.

The Divine Liturgy is an act of faith including many people, it cannot be performed by the priest alone, given its *communal nature*: the priest prays for the believers, while the believers pray in return for the priest, offering sacred hymns to God.

5. CONCLUSIONS

The presentation of linguistic features of Byzantine-Slavic terminology highlights the conservatism and the archaic caracter of the technical language of worship. A diachronic perspective on the text confirms the perpetuation of archaic facts of language. It has been said that the Byzantine-Slavic terminology represents a common feature of Eastern spirituality, and rightly so. The Slavic influence on technical vocabulary in the studied text was stronger than the Greek influence. Many of Byzantine Greek lexemes penetrated Romanian through the Slavonic languages, and their presence in the first Romanian texts of the seventeenth century constituts an argument of their age in the language. At the same time, it confirms the stability of Romanian religious vocabulary. The linguistic analysis of the studied text aims to be a step in approaching the complex issues of religious language.

References

1. Coşeriu, E., 2010 – *Orationis Fundamenta. Rugăciunea ca text*, trad. Andreea Grinea, în Transilvania (7-8), pp. 1-12.
2. Graur, Al., 1963 – *Etimologii românești,* București, Editura Academiei Republicii Populare Romîne.
3. Hasdeu, B.P., 1983 – *Cuvente den bătrâni, I,* București, Editura Didactică și Pedagogică.
4. *ILRL1,* 1983 – *Istoria limbii române literare* (St. Munteanu, V. Ţâra), Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică.
5. *ILRL2,* 1997 – *Istoria limbii române literare, Epoca veche (1532-1780)* – coord. I. Gheție, București, Editura Academiei Române.
6. Iorga, N., 1925 – *Istoria literaturii românești*, Ediția a II-a revăzută și larg întregită, București, Editura Librăriei Pavel Suru, Calea Victoriei 73.
7. Ivănuș-Frențiu, Maria, 2013 – *Aspecte ale limbajului liturgic românesc,* Cluj, Casa Cărții de Știință.
8. Lupul-Antonescul, 1890 – *Veaculŭ XVI – Limba şi literatura românilorŭ,* Bucuresci, Tipografia Carol Gobl, Strada Doamnei, 16.

[4] Prayers currently sung in the Ortodox Church: *Sfaturi ortodoxe* [Online], Available at: http://www.sfaturiortodoxe.ro/rs.htm, [Accessed at 25/07/15].

9. Mihăescu, D., 2006 – *Cronografele românești*, București, Editura Academiei Române.
10. Moxa, Mihail, 1989 – *Cronica universală*, ediție G. Mihăilă, Editura Minerva, București.
11. Moxa, Mihail, 1620-1630 – *Sfântul Grigorie Bgslov*, British Library, London.
12. Najim, Michel and Frasier, T.L., 1995 – *Understanding Orthodox Liturgy*, Antiochian Orthodox Christian Church Archdiocese, New Jersey.
13. *Sfaturi ortodoxe* [Online], Available at: http://www.sfaturiortodoxe.ro/rs.htm, [Accessed at 25/07/15].

NOTE:

This research has been partially supported by the Project POSDRU/159/1.5/S/138963 – "Sustainlable Performance in Doctoral and Post-doctoral Research – PERFORM", co-financed by the European Social Fund.

BODY, LETTER AND ETERNAL FEMININE IN GHEORGHE CRĂCIUN'S *PUPA RUSSA*

DEÁK Julia
University of Bucharest

Abstract: Gheorghe Crăciun's novel Pupa Russa foreshadows an expressive evanescent, a "touch" of ineffable and diaphanous as the author searches for the "eternal feminine" but it also states the beginning of a new era : the hegemony of the body. In contemporary society, tributary to the supremacy of the object, the body becomes an "artifex" or, according to Jean Baudrillard "The most beautiful object of consumption." His study, The Consumer Society: Myths and Structures reveals that in the context of the consumerist society prevails the "absolute wares" and the "object-body" became the appanage of eroticism and sexuality. Baudrillard defines two body types: the fetish- body and the capital-body. In consequence, the ostentatious ex-putting of corporality lays in fetishization of the object-body and the capital-body becomes an "investment". In contemporaneity, the body is no longer a reflection of the absolute but easy fleshing; the body becomes form, not paradigm. De-sacralization, sex dolls, artificial sexualisation, sexual deprivation means loss of symbolic function. Thus, the exacerbated fetishization of the body meant re-investing it with original function, but the effect is opposite: "We glorify the body meanwhile its real possibilities atrophies and becomes more and more corseted."[1]Gheorghe Crăciun was the "writer" of the de-metaphorized body that comes to life as long as it is narrated. In the context of postmodernism that advocates pansexuality, the author, through a conscious rhetoric, inquires about the sacredness of the body. His characters are not prisoners of an opaque body – suffocated by his own materiality and sexuality, as it might seem at first glance. They search for that specific glitter – the lost sacrality.

Keywords: feminine, body, letter, authenticity, onthos, pathos, sacrality

Pupa Russa este romanul unui personaj generic, este romanul Femeii. Portretul şi identitatea Leontinei se compun din antagonisme, dintr-un summum de voci şi situaţii. Ea este asamblată asemenea unei păpuşi, din elemente eterogene, e o marionetă a cărei viaţă prinde contur pe măsură ce este narată. Leontina Guran „trăieşte" pentru că este „povestită" şi „scrisă", strigată, invidiată, agresată, abuzată, blamată, iubită, dorită, adorată, folosită, ucisă. Leontina este un puzzle, numele ei este unul „cu viscerele la vedere": „Când LEON se întâlnea cu TINA, pământul numelui ei se crăpa brusc ca o burtă umflată din care ies maţele… e trupul jupuit, e cur/ţâţe şi craci/ ochi verzi ca sticla"[2]. Protagonista romanului devine un Iona postmodern, un „inventar" de coincidentia oppositorum.

[1] Jean Baudrillard, *Societatea de consum, Mituri şi structuri, în Mass media, sex şi divertisment*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2008, p.126
[2] Gheorghe Crăciun: *Pupa russa*, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007, p.50

Textul se constituie într-un colaj de fragmente aparţinând unor registre diferite. Transgresiunile, inserţiile, biografismul, cotidianul, realul, parodia, ironia şi sarcasmul, jocurile de limbaj, cuvintele-vizuale, auditive, olfactive şi gustative, metalimbajul, intertextul, oniricul şi ludicul, referinţele culturale şi istorice, textualismul, toate aceste juxtapuneri formează trupul romanului.

Romanul prefigurează aproape în sensul rebreanian al expresiei axa evoluţiei protagonistei. Încă din primul capitol aflăm despre fascinaţia ce o manifestă asupra sa cuvântul soma, „pescuit din gura profesorului de istorie", în cadrul unei lecţii despre vechii greci. Aceştia nu operau încă distincţia trup-suflet şi nu exista un termen care să denumească trupul ca unitate, cuvântul soma desemnând cadavrul sau „trupul frumos", figura corporală a cărei apariţie e condiţionată de moarte. În acelaşi subcapitol, intitulat Nomen, posibilă referinţă la Umberto Eco şi Numele Trandafirului, ni se dezvăluie concepţia Leontinei conform căreia e „speriată că nu are destin şi va muri de tânără în chinuri mari"[3]

Firul narativ mizează pe discontinuitate şi tehnică cinematografică. Filmul Leontinei, regizat în cadre ample, amalgamate, devine interferenţă de prezent, trecut şi viitor. Timpul nu mai este reper, ci axă a prezentului continuu a cărui coordonate sunt dispuse haotic. Referinţele la regimul comunist, teroarea şi rigorile sale, pseudovalorile, ierarhiile sociale, toate sunt radiografiate şi proiectate în corpul textului. Întâmplarea din copilărie, în care copii găsesc o paraşută şi sunt supuşi unui interogatoriu de „tovarăşul" devine emblematică. Trupul lor e „copie la indigo", în comunism oamenii constituind o masă amorfă, indistinctibilă, lipsită de identitate şi trăsături: „ei nu mai aveau maţe, buze, respiraţie, păr, pistrui pe nas, piele şi inimă(…)Ei nu mai aveau umbră sau nume"[4]

Leontina, protagonista romanului e „făcută parcă numai pentru dragoste" după cum afirma Isabella Teutsch, colega săsoaică de la internat e o „*femeie ca un potir*"5 aşa cum însăşi Leontina se reprezintă mental.

Această expresie sugerează imaginea *cupei*, aşa cum este ea reprezentată de Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*. Pentru Gilbert Durand, structurile antropologice ale imaginarului pot fi deduse din gesturile reflexe prezente la nou născut. „Gestul postural (verticalitatea) primul gest, dominanta posturală, reclamă materii luminoase, vizuale şi tehnicile de separare, de purificare, ale căror simboluri frecvente sunt armele, săgeţile, spadele. Gestul de nutriţie, legat de coborârea digestivă, reclamă cavernos, suscită ustensilele recipiente, cupele şi lăzile, şi predispune la reveriile tehnice ale băuturii sau alimentului. Gestul copulativ (reflexul sexual) gesturile ritmice al căror model natural desăvârşit e sexualitatea, se proiectează asupra ritmurilor sezoniere şi a cortegiului lor astral, anexând toate substitutele tehnice ale ciclului: roata, vârtelniţa, putineiul, amnarul şi supra determină orice frecare tehnologică pe baza ritmicii sexuale. Prelungindu-se, reflexele interacţionează cu mediul uman/cultural. De la reflexe se face astfel trecerea la scheme**,** la nişte reprezentări mentale concrete ale reflexelor. Gestului postural ii corespund: schema verticalităţii ascendente si schema diviziunii (două mâini, doi ochi). Gestului de nutriţie

[3] Ibidem
[4] Ibidem p.56
[5] Ibidem p. 114

(înghiţirii) îi corespunde schema coborârii (descendente) si cea a ghemuirii în intimitate. Gestului copulativ îi corespunde schema ciclică (naşterea –moartea –naşterea).”[6]

Gesturile reflexe diferenţiate în scheme, în contact cu mediul natural si cultural vor determina marile arhetipuri (imaginile primordiale, modelele absolute). Fiecare arhetip va dezvolta în funcţie de cultura în care este activat, o diversitate simbolică. Dominantele reflexe stau la baza celor trei structuri din clasificarea imaginilor. (schizomorfe, sintetice şi mistice). Reflexul postural dă regimul diurn – regim al antitezei ce cuprinde structuri schizomorfe , cu schema verbala a distinge. Reflexul copulativ şi cel digestiv dau regimul nocturn– ce cuprinde structuri sintetice sau mistice, cu schema verbală a lega si a confunda.

Regimul caracteristic al romanului Pupa russa este cel nocturn, marcat de dominanta copulativă, cu derivatele sale motorii ritmice şi cu adjuvanţii senzoriali, schema verbală pe care se pliază fiind *a lega* şi –dominanta digestivă, cu derivatele sale tactile, olfactive şi gustative, cu structura specifică a realismului senzorial, schema verbală fiind *a confunda.*

Leontina devine reflexia arhetipurilor *Roata şi Androginul*: „Ceva era întotdeauna altceva. Coaja exista pentru a ascunde un miez şi miezul exista pentru a se ascunde într-o coajă. Leontina era o coajă cu miez dublu: Tina şi Leon.”[7] – din regimul nocturn, axat pe dominanta copulativă, simbolurile-i specifice fiind Inţierea şi Orgia..

În imaginarul simbolic, „femeia potir” corespunde *Cupei,* schemele verbale specifice fiind: a coborî, a poseda, a pătrunde. – din regimul nocturn, caracterizat de dominanta digestivă. Arhetipurile substantive pe care le reiterează Leontina sunt Femeia, Mama şi Recipientul (Cupa). Simbolurile dezvoltate de arhetip sunt Pântecul, Înghiţitorii şi Înghiţiţii, Matrioşka – simbol ce denotă feminitate şi fertilitate, dar denumeşte totodată o paradigmă din design „principiul păpuşii cuibărite”. Nu întâmplător, gestului de nutriţie, înghiţirii îi corespunde schema „ghemuirii în intimitate”

Regimul diurn este mai puţin reprezentat în roman, probabil datorită faptului că, aşa cum observă Mihaela Ursa în Monografia sa, în cazul literaturii lui Gheorghe Crăciun, celelalte simţuri se hipertrofiază în detrimentul celui vizual. Simbolul activat de schema ascensională şi arhetipul Cer este în contextul romanului, baschetbalista.

Perioada petrecută la internat însemnă pentru Leontina maculare şi iniţiere, ea devine un „test dummy” pentru Brunhilde, care îi face „botezul” iar apoi o transformă în fetişul experienţelor sale promiscue: „Săsoaica devenise de o insistenţă imposibilă(…)îi curgeau balele de dorinţă. O chema în camera ei şi-i cerea să se dezbrace. Tina privea indiferentă(…) şi se dezbrăca. Închidea ochii. Brunhilde lua o căpşună şi i-o strivea de obraz, i-o plimba umedă peste buze şi sâni(…)se săturase de aceeaşi limbă vârâtă peste tot, se săturase de degetele ei cleioase strângându-i labiile mari ca într-un cleşte. Ca prin vis, pulpele ei descopereau pielea fină a unor obraji, ceafa i se cutremura de emoţia acestei atingeri. Hilde i-o murseca înnebunită până o aducea în pragul leşinului. La sfârşit, o senzaţie cu totul stranie, de parcă i-ar fi fost extirpat un organ”[8]

De pe literă, accentul se mută pe corporalitate şi senzorial. Experienţele trupului sunt expuse în cuvinte „jupuite de piele”, reale, necosmetizate, expresii fruste ale limbajului

[6] Gilbert Durand, *Structurile Antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, Bucureşti, 1977 p.48-56
[7] Gheorghe Crăciun, 2007, p.174
[8] Ibidem p. 134

comun, neîncorsetat în simbol. Leontina se reifică, transformându-se treptat din subiect în obiect, iar sexul devine o „metonimie a corpului”[9]:

„O, tu, crăpătură tragică dintre picioare,
Râvnită de când lumea de cei buni şi cei răi,
De cei tari şi cei slabi…”

Leontina se simte asaltată, acaparată, agresată:

„Corpul ei ascunde o celulă fotoelectrică ce declanşa automat rivirile bărbaţilor. Trăia o agresiune la care nu putea răspunde decât prin smucituri, răsuciri rapide, lovituri scurte, ca şi întâmplătoare, cu coatele.(…)Tot timpul trebuia să se apere. Toţi bărbaţii ar fi vrut să se frece de ea, s-o pipăie, s-o atingă, să se lipească de trupul ei înalt, cu picioare interminabile, şi să-i amuşine pielea, carnea albă şi proaspătă, alunecoasă şi rece ca petala de nufăr.”[10]

Bărbaţii din viaţa Leontinei sunt exponenţi ai unei categorii sociale din comunism. Numele acestora aproape că nu contează. Unul e profesor, celălalt antrenor, avocat, securist, inspector, inginer geolog sau doctor. De la Mircea Neamţu: „un bărbat mare şi gras, cu pulpe moi şi tremurătoare, un fel de moluscă tânără(…)[11]care manifestă „complexul oedipian” şi până la Hristu Darvari, Leontina va trăi numai experienţe senzoriale. Tot din primul capitol se prefigurează şi faptul că „Timpul va trece şi ea va avea parte de numeroase alte experienţe. Îi plăceau bărbaţii atipici? Da, îi plăceau bărbaţii de care i se putea face milă. Iubea bărbaţii soft? Era mai degrabă un moft…” Jocul de cuvinte, specific postmodernismului se îmbină cu prefigurarea destinului personajului. Leontina nu este numai „un nume cu viscerele la vedere”, este „o fiinţă cu destinul la vedre”, o păpuşă a cărei viaţă atârnă de iţele pe care păpuşarul le mânuieşte după bunu-i plac, reiterând parcă o „doctrină a predestinării”.

Din modul mecanic în care se consumă actul sexual derivă „privarea sexualităţii de funcţia ei simbolică”, după cum o numeşte Baudrillard, trupul îşi pierde atributele, devine formă golită de spiritualitate.

„Toţi cu aceleaşi priviri, cu aceleaşi insinuări, aceleaşi bale şi aceleşi rânjete. Palmele lor strângându-i fesele ca într-o menghină, dinţii lor tociţi de carnasieri, sexul lor ca un piron înroşit de foc, molusca zbârnâitoare şi flămândă a mădularului lor, botul de linx, ciocul de vultur, gura de peşte răpitor a sexului lor”[12]

Drama Leontinei devine sinonimă cu dramă ontică a lui Vlad în căutarea „Frumoasei fără corp”, a trupului ce tânjeşte după o reminiscenţă de sacralitate, totalitate:

„Ea n-o făcea sistematic dar o făcea, din când în când cădea şi ea într-un fel de confuzie, de parca i-ar fi luat dracul minţile şi simţea nevoia s-o primească în ea mare şi zdravănă, ceva aşa care să-i crape burta, să-i pună foc la cur şi curent electric în mameloane. Era şi ea o femeie cu draci, categoria rea de muscă şi plină de pofte. Numai că toată chestia asta, de carne frecată şi iar frecată pe toate părţile şi-n toate felurile, era prea puţin. Voia mai mult, altceva, o beţie adevărată, o prăpastie adevărată, nu un simplu orgasm. Ea nu voia expediente, plăceri scurte şi ieftine, ea voia totul. *Totul*. Avea însă cu cine?(…)Nu avusese

[9] Oana Cătălina Ninu: *Reprezentări ale corpului în romanele lui Gheorghe Crăciun* în Observatorcultural.ro, nr. 435, august, 2008
[10] Ibidem p.125
[11] Ibidem p.127
[12] Ibidem p.222

niciodată cu cine. Toţi bărbaţii erau nişte porci care doreau acelaşi lucru ieftin, eliberarea de spermă, excitarea fierbinte a propriului sex umflat de sânge, şi mozolitul unui trup cu ţâţe, prăbuşirea în hău, apoi zvâcnetul ultim, îndestularea, fornăiala finală, cornul în pernă, ţigara, un pahar cu rachiu, un sforăit împăcat."[13] . Pupa Russa este romanul „Trupului" – „îndeajuns de obraznic pentru a se exprima ca real"[14]dar vizează spiritualizarea senzualităţii, iar aceasta se defineşte în lucrarea lui Friederich Nietzsche, *Amurgul Idolilor*, drept…iubire.

Romanul lui Gheorghe Crăciun se înscrie în ceea ce el numea în eseul „Trup şi literă" –regimului trupului în care „sintaxa este violată şi rostirea literară canonică se modifică fundamental"[15].

Leontina, copila, fata de liceu, studenta, baschetbalista, activista UTC, tovarăşa instructor, profesoara de sport dintr-o şcoală comunală din judeţ, Matrioşka sau Femeia-Ceapă reitereză în esenţă drumul păpuşii de cauciuc găsită în excursia cu şcoala în dumbrava cu stejari seculari de la marginea oraşului.

„Momâia de cauciuc" e „agresată" de copii, pângărită de gestul obsecen a lui Didi „apăsându-i gura cu degetul mare vârât printre celelalte două ca un biberon…"[16] şi în cele din urmă, dezmembrată de însăşi Leontina care: „Trăgea furioasă de momâia aceea de cauciuc şi a reuşit să-i smulgă mâinile, picioarele, capul, pe care le azvârlea, orbită de dezgust, în tufele de gleojdean şi iarbă păioasă din marginea pădurii. Pielea ei caldă şi umedă i se învelea în aerul rece al vegetaţiei din jur ca într-o haină străină, usturătoare şi enervantă. Îşi vârâse degetele în gaura din care fusese dezghiocat capul şi se chinuia să sfâşie torsul din gumă groasă. Materialul opunea rezistenţă, degetele ei erau prea slabe, mişcările ei prea nervoase, liniştea care se instalase devenise deodată prea adâncă, prea neaşteptată. Nici nu-şi dăduse seama că rămăsese singură."[17]

Gestul ei echivalează unei „automutilări" simbolice, iar amintirea acestui moment coincide cu revelaţia că sensibilitatea ei o poate arunca în situaţii limită, iar pielea e suprafaţa de contact a sinelui cu lumea. Nu întâmplător, cel care lovise primul păpuşa cu piciorul fusese Didi Zegreanu, „unul dintre colegii ei de liceu care-i făcuse curte cu insistenţă…"[18]

Fetiţa se metamorfozează în Femeie, iar Femeia Se transformă-ntr-o Păpuşă Rusească. Vârstele, etapele, experienţele sale sunt tot atâtea prilejuri de a-şi lepăda trupul de păpuşă care-a-fost, spre a deveni alta, una aflată în interiorul celeilalte, „miezul" devenind „coajă".

Traiectoria trupului este una descendentă, supusă degradării: de la Femeia-Păpuşă cu „dondonelu acela al ei ţuguiat ca o sculptură de porţelan…Să-ţi rupi dinţii în el(…)şi carnea tare şi fragedă, nu ca piftiile lui Cori sau Miha(…) Cur de sportivă, beton!"[19] la Femeia-Ceapă: „dusă de valul experienţelor întâmplătoare prin care trecuse,a junse să-şi simtă pielea ca o foaie de ceapă pergementoasă, friabilă şi incomodă. Ghicea sub acest epiteliu un nou înveliş, ar fi fost în stare să redevină cea care fusese (dar cum fusese, cum nu mai era?), însă

[13] Ibidem p. 216
[14] Friedrich Nietzsche: *Amurgul idolilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012
[15] Mihaela Ursa: *Gheorghe Crăciun, monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000, p. 25
[16] Gheorghe Crăciun, 2007, p.315
[17] Ibidem p.316
[18] Idem
[19] Ibidem p.53

cu condiţia să se poată elibera de vechea-i piele”[20] la Femeia-Matură: „Cum i se uscaseră mâinile! Avea mâinile unei bătrâne cu unghii vinete, sticloase, fără strălucire. Câteodată îşi apropia obrazul de oglindă până când atingea argintul ei rece, inuman de adânc. Nu mai căuta de mult acolo plăcerea emoţionată de a-şi absorbi chipul în fixitatea verde a ochilor. Nu se mai privea pentru a se vedea şi a se linişti. Frumuseţea ei de altădată pierise şi nu mai putea fi citită în carnea îmbujorată a pometilor” – şi în cele din urmă Femeia-Bătrână: „ Dermatograful îi contura ochii într-un fel de splendoare mortuară. Şi carnea ei: cenuşă, lut cenuşiu. Curgeau pieile de pe ea (…)obrajii îi alunecaseră în jos, ca în desenele groteşti ale lui Munch”[21]

Moartea Leontinei stă sub semnul lui soma, iar finalul este unul deschis.Dincolo de aceste aspecte, Leontina e arhetip al ipostazei „mater genitrix”. Autorul optzecist identifică autenticitatea cu imperativul invocat de Gianni Vattimo în lucrarea sa *Sfârşitul modernităţii*. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă „în care noul se identifică cu valoarea prin intermediul recuperării şi al apropierii fundamentului origine”[22] - iar demersul său este unul de „re-semantizare” a corporalităţii şi a senzualităţii, în sensul re-întoarcerii la arhetip.

Bibliografie

BAUDRILLARD, Jean: *Societatea de consum.Mituri şi structuri*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2008

BORBÉLY, Ştefan: *Ritmurile Corpului* (cu specială privire asupra Greciei homerice) în Revista de istorie şi teorie literară, Academia Română, Institutul de Istorie şi teorie literară G. Călinescu, nr.1 ianuarie-martie, 1995

CĂLINESCU, Matei: *Cinci feţe ale modernităţii*, Univers, 1995

CRĂCIUN, Gheorghe: *Pupa russa*, Grupul Editorial Art, Bucureşti, 2007

NIETZSCHE, Friedrich: *Amurgul idolilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012

NINU, Cătălina-Ioana: *Reprezentări ale corpului în romanele lui Gheorghe Crăciun* în Observatorcultural.ro, nr. 435, august, 2008

OTTO, Rudolf: *Das Heilige*: berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2004

SORA, Simona: *Regăsirea intimităţii, Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

URSA, Mihaela: *Gheorghe Crăciun, monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000

VATTIMO, Giani: *Sfârşitul modernităţii. Nihilism şi Hermeneutică în cultura postmodernă.* Editura Pontica, Constanţa, 1993

[20] Ibidem p.227

[21] Ibidem p. 354

[22] Gianni Vattimo. *Sfârşitul modernităţii. Nihilism şi Hermeneutică în cultura postmodernă*. Editura Pontica, Constanţa, 1993, p.6

THE PROGRAMMES OF STUDY AND THE CONSTRUCTION OF THE „MODEL READER"

Ilie Moisuc
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: The aim of this paper is to describe how reading competencies for the pupils in secondary and high school are presented in the Romanian programmes of study issued by the Ministry of Education and Scientific Research. The prescriptive nature of these documents allows us to understand the institutional expectations regarding the reading competencies that pupils should achieve during the years and the strategies for the implementation of these competencies. At the same time, by analyzing the Programmes of study for Romanian language and literature we could discover the profile of the "Model Reader" that these programmes elaborate, as a benchmark for teaching literature and evaluating the pupil's reading performance.

Keywords: literature, didactics, reading competency, programmes of study, level of education.

Introducere

Una dintre direcţiile epistemologice cele mai promiţătoare şi necesare ale teoriei lecturii o reprezintă, credem, deschiderea acesteia spre câmpuri de cercetare şi de acţiune în interiorul cărora lectura reprezintă activitatea de bază. O astfel de abordare „fragmentară" permite o înţelegere contextualizată a actului de a citi, cu atât mai necesară cu cât, de obicei, dimensiunea contextuală a lecturii este eludată sau tratată ca un aspect de la sine înţeles, supus prea multor variabile pentru a putea fi sistematizat teoretic). Pe de altă parte, un astfel de demers ar putea dobândi o dimensiune utilitară prin care s-ar aboli sau măcar s-ar atenua distanţa (transformată deseori în opoziţie) între *teorie* şi *practică*, în condiţiile în care concluziile teoriei s-ar putea constitui în puncte de plecare pentru diverse demersuri practice.

În ceea ce priveşte abordarea noastră, în rândurile care urmează, ne propunem să discutăm, de pe poziţiile teoriei lecturii, modul în care competenţa de lectură este asumată instituţional de către Ministerul Educaţiei şi Cercetării Ştiinţifice, prin *Programele şcolare* la Limba şi literatura română, pentru a vedea, în primul rând, care sunt *aşteptările* socio-instituţionale faţă de activitatea de lectură şi pentru a înţelege *principiile* şi *valorile* în sfera cărora această activitate este aşezată. Cu alte cuvinte, cercetarea documentelor „oficiale" cu valoare normativ-prescriptivă ar putea oferi răspunsul la următoarele două întrebări: „Ce reprezintă lectura pentru Ministerul Educaţiei şi Cercetării Ştiinţifice?" şi „Cum arată «cititorul model» pe care şcoala ar trebui să-l «construiască» în cadrul orelor de Limba şi literatura română?"

Dacă în teoria lecturii a discuta metaforic despre mijloacele prin care un text îşi „orientează"/„dirijează" propria receptare sau îşi „construieşte" cititorul a devenit un loc

comun[1], cu atât mai îndreptăţiţi suntem să vorbim despre „orientarea”/„dirijarea” lecturii în context didactic, acolo unde profesorul de (limbă şi) literatură acţionează (sau ar trebui să acţioneze) ca un „profesor de lectură”, a cărui „mizã” ar fi „să formeze pur şi simplu *cititori de literatură*”[2]. Cum activitatea profesorilor de limba şi literatura română se desfăşoară în acord cu prescripţiile prin care M. E. C. Ş. „coordonează şi controlează sistemul naţional de învăţământ”[3], este firesc să pornim de la aceste prescripţii pentru a dobândi o imagine de ansamblu asupra competenţei de lectură în contextul educaţional actual.

Prin urmare, vom încerca să arătăm cum „programarea” lecturii este un obiectiv major al educaţiei, analizând diversele indicaţii instituţionale vizând formarea competenţei lectorale a elevilor, începând cu ciclul primar şi terminând cu liceul, ipoteza noastră fiind că în spatele discursului didactic şi al practicii educative se ascunde un „model de lectură” pe care societatea încearcă, prin intermediul şcolii, să-l transmită elevilor. Cu alte cuvinte, unul dintre scopurile educaţiei este acela de a forma cititori de un anumit tip. De altfel, competenţa lectorală, integrată „modelului comunicativ-funcţional”[4] reprezintă un obiectiv cadru încă din ciclul primar („Dezvoltarea capacităţii de receptare a mesajului scris – citirea/lectura”) care ar trebui să contribuie la dezvoltarea competenţei comunicative generale – obiectivul fundamental al disciplinei Limba şi literatura română.

De la „lectura conştientă” la „metodele de analiză”

Analiza programelor pentru această disciplină ne va arăta etapele de „implementare” ale tipului de lectură pe care societatea, prin instituţiile sale (Ministerul Educaţiei şi Cercetării Ştiinţifice în primul rând), îl propune/impune[5] elevilor. Altfel spus, parafrazând afirmaţia lui Eco citată mai sus, societatea nu se mulţumeşte să spere că elevii vor deveni cititori competenţi, ci va contribui ea însăşi la producerea acestei competenţe.

Astfel, pentru ciclul primar, lectura este vizată, am spus deja, de unul dintre cele patru obiective cadru ale procesului educativ. Obiectivele de referinţă în care este desfăcut acest obiectiv cadru – „Dezvoltarea capacităţii de receptare a mesajului scris – citirea/lectura” – (Clasa a IV-a), au în vedere capacitatea elevului de a distinge între codul grafic şi cel iconic (text şi ilustraţii), procesarea cognitivă a textului (înţelegerea ideilor principale şi secundare) şi, foarte important, interiorizarea unei „atitudini lectorale” (la sfârşitul ciclului primar, elevul trebuie „să citească conştient, corect, fluent şi expresiv” texte cunoscute sau necunoscute).

---

[1] *Cf.* Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaş, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, p. 88: „a prevedea propriul Cititor Model nu înseamnă doar «a spera» că există, înseamnă şi a orienta textul astfel încât să-l construiască. Un text doar nu se bazează pe o competenţă, el contribuie la producerea ei”.

[2] Emanuela Ilie, *Didactica limbii şi literaturii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2014, p. 240.

[3] Aceasta este prima atribuţie a acestui Minister, cf. http://www.edu.ro/index.php/articles/c242/.

[4] *Programe şcolare pentru clasa a IV-a, Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2005. Având în vedere că vom analiza *Programele şcolare* de la disciplina Limba şi literatura română de la clasa a IV-a până la clasa a XII-a, trimiterile se vor face de acum înainte în text, în formă prescurtată, prin simpla precizare a clasei/claselor la care respectiva *Programă* se referă.

[5] Termenul de „impunere” nu are, în perspectiva analizei noastre vreo conotaţie negativă. Din punctul nostru de vedere, societatea are dreptul să impună anumite standarde comportamentale, iar tipul de lectură pe care ea îl impune elevilor este tot un astfel de standard care poate fi rezumat sub forma unui *how to* dezirabil din punct de vedere social („cum să te comporţi în prezenţa textelor”).

Lectura conştientă înseamnă, pentru moment, pe de o parte, sesizarea valorii elementelor suprasegmentale marcate grafic (întrebare, exclamaţie, aserţiune), realizată fie prin „exerciţii de marcare prin intonaţie a semnului întrebării, a semnului exclamării, a virgulei – în enumerare şi pentru vocativ; exerciţii de marcare prin pauză a punctului şi a punctelor de suspensie dintr-un text citit", fie prin „exerciţii de reglare a intensităţii şi volumului vocii precum şi a ritmului vorbirii corespunzător încărcăturii afective a mesajului" şi, pe de altă parte, identificarea diferitelor tipuri de texte (narativ, dialogal şi descriptiv). În legătură cu această dublă competenţă se cuvine să observăm, în primul rînd, importanţa acordată *lecturii cu voce tare*, singura în măsură să indice în ce măsură elevul este „conştient" de ceea ce citeşte, prin „reglarea intensităţii şi a volumului vocii"[6]. De asemenea, trebuie să remarcăm strânsa relaţie dintre *competenţă* (ceea ce ştie/poate un elev) şi *atitudine* (cum este/cum se comportă un elev), elevul de clasa a IV-a trebuind „să citească conştient, corect, fluent şi expresiv texte cunoscute" şi „să manifeste interes şi iniţiativă pentru lectura unor texte variate literare sau nonliterare", acestea fiind, din punctul de vedere al societăţii atributele definitorii ale Cititorului model la acest ciclu de vârstă.

În gimnaziu, profilul Cititorului model va fi îmbogăţit cu alte caracteristici, iar competenţa lectorală va fi pusă sub semnul competenţei generale legate de „receptarea mesajului scris, din texte literare şi nonliterare, în scopuri diverse" (Clasele V-VIII). Acum, accentul se mută dinspre lectura ca procesare de informaţie către lectura ca activitate codificată, în raportul cu care elevul va trebui să-şi însuşească anumite „tehnici/strategii de lucru cu textul/cartea" (Clasele V-VIII).

Pentru elevii din ciclul gimnazial, aceste „tehnici" vizează achiziţionarea unor aptitudini sociale („mersul la bibliotecă"), dezvoltarea reflexelor „prelectorale" circumscrise cărţii ca „obiect cultural" prin atenţia acordată următoarelor componente: „titlul, autorul, tabla de materii, elementele componente ale paginii de carte, volumul" (Clasele V-VIII), şi, nu în ultimul rând, dezvoltarea reflexelor metatextuale elementare, prin întocmirea notelor de lectură. Toate aceste aptitudini şi competenţe completează portretul Cititorului Model vizat de programele ministeriale pentru disciplina Limba şi literatura română. Pentru ciclul gimnazial, „lectura conştientă" presupune nu numai o activitate intelectuală specifică, ci şi amorsarea unor reflexe comportamentale de ordin social (împrumutul/achiziţionarea de cărţi) şi analitic (fişele de lectură).

Trecerea de la gimnaziu la liceu marchează, din punctul de vedere al modelului de lectură vizat, înlocuirea „lecturii standard" (registru de lectură care presupune unele achiziţii comportamentale şi interpretative generale, în principiu funcţionale în receptarea oricărui tip de text) cu „lectura specializată"; dacă până în gimnaziu lectura era una dintre competenţele de bază ale „modelului comunicativ-funcţional" de tip integrativ (Clasa a IV-a, Clasele V-VIII), acum ea iese din acest orizont al „comunicării generale", pentru a intra în acela al „comunicării literare"; astfel se explică de ce, pentru clasa a IX-a şi a X-a, competenţa

[6] Pentru o discuţie aprofundată asupra problemei lecturii cu voce tare, cf. Anne-Marie Chartier, *L'école et la lecture obligatoire. Histoire et paradoxes des pratiques d'enseignement de la lecture*, Editions Retz, Paris, 2007, capitolul VI, *La crise de la lecture à voix haute*, p. 131-158.

lectorală reprezintă „folosirea modalităţilor[7] de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea diferitelor texte literare şi nonliterare" (Clasa a IX-a).

Privilegierea comunicării literare în raport cu comunicarea generală se observă şi din decalajul între receptarea textelor literare şi a celor nonliterare. Importanţa acordată textelor non literare este vizibil inferioară celei acordate celor literare. Astfel, în *Programa* pentru clasa a IX-a, apare o singură competenţă specifică legată şi de receptarea textelor nonliterare („aplicarea unor tehnici vizând înţelegerea textelor literare sau nonliterare"), iar conţinuturile asociate acestei competenţe sunt de fapt moştenite din ciclul gimnazial (stabilirea ideilor principale, rezumarea, identificarea câmpurilor semantice dominante dintr-un text). În rest, toate competenţele specifice de sub umbrela competenţei analitice de tip tematic, structural şi stilistic, se asociază cu studierea textelor literare aparţinând celor trei genuri (epic, liric şi dramatic). În clasele a IX-a şi a X-a, Cititorul model trece de la „lectura conştientă" la „analiză", iar sistemul educativ îi oferă posibilitatea de a învăţa cum se folosesc „instrumentele de analiză".

Din punct de vedere al diversităţii taxonomice şi funcţionale, conceptele („instrumentele") pe care trebuie să înveţe elevul să le folosească în lectură delimitează un tip de acţiune specifică, depăşind, după cum am spus, *lectura propriu-zisă* pentru a se împlini sau, de ce nu, a eşua, în *analiză*. Astfel, la sfârşitul clasei a X-a, Cititorul model trebuie să ştie să opereze cu noţiuni precum: incipit, episod, secvenţe narative, tehnici narative, (tipuri de) personaje, (tipuri de) perspectivă narativă, stil direct, indirect, indirect liber, motiv poetic, laitmotiv, figuri semantice, tropi, temă, viziune despre lume etc.

Tot la acest nivel de vârstă se pune explicit delicata problemă a raportului realitate-ficţiune şi din perspectiva receptării: una dintre competenţele specifice aparţinând competenţei generale de „folosire a modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea diferitelor texte literare şi nonliterare" este aceea legată de „compararea trăsăturilor definitorii ale comunicării în texte ficţionale şi nonficţionale" (Clasa a IX-a). În cadrul ei, „se va urmări cu prioritate sesizarea diferenţelor privitoare la scopul comunicării, la situaţia de comunicare, la ceea ce se comunică şi la reacţia receptorului" (*Ibidem*). Conţinuturile subsumate acestei competenţe specifice sînt „ficţiune, imaginaţie, invenţie; realitate, adevăr, scopul comunicării (informare, delectare, divertisment etc.), reacţiile receptorului (cititor, ascultător), «eu ficţional» şi «eu real», text ficţional şi text nonficţional" (*Ibidem*). Această competenţă specifică ar trebui deci să genereze aptitudinea elevilor-cititori de a distinge textele ficţionale de cele nonficţionale, din perspectiva conţinutului, finalităţii şi contextului actului de comunicare şi, în spiritul aceleiaşi „lecturi conştiente", din perspectiva „reacţiilor receptorului" care va adopta un anumit tip de atitudine în faţa textului referenţial şi un alt tip de atitudine în raport cu un text pseudoreferenţial[8].

În cel de-al doilea ciclu de învăţământ liceal, (clasele XI-XII), competenţa de lectură nu mai este concepută în dimensiune instrumental-analitică (aplicare a unor strategii de analiză tematică, structurală şi stilistică), ci se subordonează explicit unei „competenţe culturale" (Clasa a XI-a, Clasa a XII-a), prin complementaritatea dintre două competenţe

[7] În *Programa pentru clasa a X-a*, substantivul „modalităţi" este înlocuit cu acela de „instrumente".

[8] Pentru distincţia referenţial, pseudoreferenţial şi autoreferenţial ca „modalităţi fundamentale ale textualizării", *cf.* Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 32-36.

generale care vizează receptarea textelor: prima competenţă generală circumscrisă lecturii este enunţată neutru şi general „comprehensiunea şi interpretarea textelor", iar a doua pare a se subordona celei dintâi şi vizează „situarea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/literare" (*Ibidem*). Această dinamică literar-cultural se oglindeşte, la nivelul competenţelor specifice în două direcţii de activitate a cititorului.

Prima direcţie spre care se deschid competenţele specifice legate de actul lecturii este aceea a *personalizării*; elevul va adopta anumite tehnici de lectură/analiză adaptându-le viziunii sale: „interpretarea textelor studiate prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură" (Clasa a XI-a) şi „adecvarea strategiilor de lectură la specificul textelor literare studiate, în vederea înţelegerii şi interpretării personalizate" (Clasa a XII-a). Dacă în clasele a IX-a şi a X-a elevul devenea capabil să aplice instrumentele de analiză a textului literar în vederea unei interpretări coerente şi pertinente, acum „lectura conştientă" este implicată în competenţa argumentativ-polemică a cititorului capabil să „compare propria interpretare a textelor studiate cu altele, realizate de colegi sau de critici şi istorici literari" (Clasa a XII-a).

În planul „Conţinuturilor", aceste competenţe de tip „receptare personalizată" se actualizează în trei modalităţi de lectură „lectură-înţelegere (înţelegerea globală a textului, analiza unor elemente ce pot conduce la înţelegerea textului, anticipări, chei de lectură)" (Clasa a XII-a), „lectură critică (elevii evaluează ceea ce au citit)" şi „lectură creativă (elevii extrapolează, formulează interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experienţă de viaţă şi de lectură)" (Clasa a XI-a, Clasa a XII-a).

Cea de-a doua direcţie spre care se deschid competenţele specifice din câmpul lecturii este aceea a *contextualizării*; cititorul va deveni astfel capabil să conştientizeze raportul dintre text şi contextul de enunţare („Identificarea şi explicarea relaţiilor dintre opera literară studiată şi contextul cultural în care a apărut aceasta", Clasa a XI-a şi „Analiza relaţiilor dintre o operă studiată şi contextul cultural în care a apărut aceasta", Clasa a XII-a). De asemenea, el va putea discuta relaţiile între arta literară şi celelalte arte (pictură şi muzică), din perspectiva „viziunii despre lume, a temelor şi motivelor, a concepţiilor despre artă"[9] (Clasa a XI-a, Clasa a XII-a).

În ultima parte a liceului aşadar, Cititorul Model dobândeşte noi trăsături care îl individualizează în raport cu Cititorul Model din prima parte a ciclului liceal; devenit conştient de sine şi de rolul său constructiv-creator în raport cu textul, Cititorul Model va recepta şi judeca textele dintr-o perspectivă subiectivă, în acord cu viziunea, valorile şi experienţele sale, va susţine legitimitatea şi validitatea propriei lecturi în raport cu lecturile altora şi, nu în ultimul rând va deveni conştient de orizontul cultural al literaturii, prin contextualizare istoric-ideologică (relaţia text-context istoric şi relaţia text-ideologie literară) şi intersemiotică (raportul literaturii cu pictura şi muzica).

Concluzii

Urmărirea etapelor de construire a Cititorului model, aşa cum apare ea în *Programele* Ministerului Educaţiei şi Cercetării Ştiinţifice la disciplina Limba şi literatura română, indică

[9] În clasa a IX-a, raportul literatură-alte arte este particularizat pe „compararea limbajului cinematografic cu acela al textului scris".

un demers coerent[10] de transformare a elevilor în cititori lucizi şi competenţi, capabili să descifreze textul, să-l proceseze cognitiv, să îi analizeze structura şi „potenţialul de sensuri pe care îl pune la dispoziţie textul”[11], să îi descopere valoarea artistică, să îl raporteze la alte texte şi contexte şi să îl pună în dialog cu alte discursuri artistice. De asemenea, cititorii pe care ar trebui să îi formeze sistemul educativ sunt în stare să asimileze creator opera, în acord cu propria lor personalitate (aşteptări, valori etc.) şi să formuleze puncte de vedere critice coerente asupra ei.

Din acest punct de vedere, programarea lecturii de către societate, prin intermediul unei instituţii specifice (M. E. C. Ş.), se desfăşoară pe două direcţii, una a *competenţelor* (cititorii trebuie fie capabili să recunoască semnele grafice, să distingă epicul de liric şi dramatic, să facă diferenţa între o nuvelă romantică şi una realistă etc.) şi alta a *comportamentelor* (elevi trebuie să manifeste curiozitate şi interes pentru textele literare non literare, să îşi exprime părerea faţă de ele etc.).

După cum ne putem da seama, aceste două direcţii sînt convergente şi reflectă „Valorile şi atitudinile” în sfera cărora se desfăşoară educaţia la disciplina Limba şi literatura română din clasa a V-a până la sfârşitul liceului. În ceea ce priveşte lectura, două dintre aceste valori şi atitudini (identice în toate *Programele*) ne interesează: „Cultivarea interesului pentru lectură şi a plăcerii de a citi, a gustului estetic în domeniul literaturii” şi „Stimularea gândirii autonome, reflexive şi critice în raport cu diversele mesaje receptate”. Aceste valori şi atitudini, ca şi competenţele vizate de sistemul educaţional ilustrează modul în care lectura, ca fenomen social, este pre-determinată prin actul educativ care nu lasă la voia întâmplării relaţia cititorului cu textul, ci o proiectează pe câteva coordonate ale acceptabilităţii sociale (elevii învaţă cum se citeşte şi cum nu se citeşte), iar această proiectare se asociază unui mecanism de selecţie-sancţionare: (în principiu) cititorii buni reuşesc la examene, primind astfel recunoaştere şi apreciere socială.

Chiar dacă, la nivel principial, şcoala îşi propune să cultive „interesul pentru lectură” şi „plăcerea de a citi”, trebuie să observăm o falie între proclamarea acestui ţel în secţiunea „Valori şi atitudini” în toate *Programele* de la clasa a V-a până la clasa a XII-a, şi „competenţele specifice şi conţinuturile asociate acestora” care vizează competenţa lectorală; dacă urmărim cu atenţie modul în care sunt formulate competenţele specifice legate de „receptarea textelor literare şi non literare”, vom observa cum, pe parcursul gimnaziului şi liceului, „interesul pentru lectură” şi „plăcerea de a citi” trec pe un plan secund, înlocuite fiind cu competenţe de tip analitic interpretativ. De-a lungul anilor, elevii trebuie să devină capabili să identifice „modurile de expunere într-un text epic şi a procedeelor de expresivitate artistică într-un text liric” (Clasa a VI-a), să recunoască „modalităţile specifice de organizare a textului epic şi a procedeelor de expresivitate în textul liric” (Clasa a VII-a), să sesizeze „valorile expresive ale categoriilor morfosintactice, ale mijloacelor de îmbogăţire a vocabularului şi ale

[10] Vorbim despre coerenţa proiectului instituţional, din perspectiva unui proces educativ ideal şi suntem conştienţi că în practica educativă această coerenţă este uneori abandonată în favoarea unor practici educative care, în loc să formeze un „Cititor Model”, formează un „Reproducător Model”.

[11] Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006, p. 86.

categoriilor semantice studiate" şi să identifice „valorile etice şi culturale într-un text" (Clasa a VIII-a), să folosească „modalităţile de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea diferitelor texte literare şi nonliterare" (Clasele a IX-a şi a X-a), să utilizeze „strategiile de lectură în vederea înţelegerii adecvate a textelor studiate" (Clasa a XI-a) şi, în fine, să adapteze „strategiile de lectură la specificul textelor literare studiate, în vederea înţelegerii şi interpretării personalizate" (Clasa a XII-a). Ceea ce au în comun toate aceste „competenţe" este caracterul instrumental pe care îl imprimă lecturii/receptării textelor literare şi nonliterare. De la o activitate autonomă, de o importanţă majoră pentru formarea „progresivă a unui tânăr cu o cultură comunicaţională şi literară de bază" (Clasa a IV-a; Clasele V-VIII) şi a unei „unei personalităţi autonome a elevilor, capabile de discernământ şi de spirit critic, apte să-şi argumenteze propriile opţiuni, dotate cu sensibilitate estetică, având conştiinţa propriei identităţi culturale şi manifestând interes pentru varietatea formelor de expresie artistică" (Clasa a IX-a), lectura ajunge o etapă de multe ori dispensabilă în activităţile de analiză şi interpretare, în care prioritare sunt „modalităţile de analiză", „strategiile de lectură", însuşirea unei taxonomii de teorie literară etc. În locul „lecturii pentru lectură", experienţă individuală de receptare înţeleasă ca întâlnire nemijlocită cu textul, întâlnire în care interesul şi plăcerea să îşi aibă locul cel mai important, *Programele şcolare* privilegiază „lectura pentru interpretare", în care plăcerea şi interesul sunt înlocuite de obligativitatea deprinderii unui jargon tehnic şi a unor „modalităţi de analiză" în care textul devine un simplu pretext, dacă nu dispare de tot, înlocuit fiind de substitute metatextuale de diferite tipuri (de la cel mai subtil comentariu oferit de profesor până la cele analizele din cărţile de comentarii şi referatele de pe internet).

Distanţa pe care am putut-o observa, în chiar *Programele şcolare* pe care le-am analizat, între valorile proclamate („Cultivarea interesului pentru lectură şi a plăcerii de a citi, a gustului estetic în domeniul literaturii") şi privilegierea unor activităţi şi competenţe dacă nu opuse măcar străine acestor valori ilustrează, credem, un bovarism păgubos al sistemului educaţional românesc, mai ales în planul acesta, al prescripţiilor instituţionale. Deşi se vorbeşte despre cultivarea interesului pentru lectură, accentul cade pe alte activităţi considerate, nemărturisit şi poate nici măcar conştientizat, superioare simplei şi banalei lecturi. Aşadar, în loc să formeze (buni) cititori, şcoala ajunge să formeze mici „teoreticieni" literari, care învaţă să jongleze cu terminologia de specialitate, pe care o vor etala în examenele de final de ciclu şi care le va permite accesul în licee şi facultăţi, oferindu-le, în acelaşi timp, recunoaştere socială, dar care îi va priva, de cele mai multe ori, de bucuria întâlnirii cu textul. În loc ca acestei bucurii să i se ofere un cadru instituţional adecvat, ea este, cel puţin în documentele pe care le-am analizat, desconsiderată, atunci când nu este pur şi simplu ignorată.

În aceste condiţii, criza în care se află lectura şi slabele rezultate obţinute de elevii din România la testele PIRLS şi PISA pot fi mai uşor de înţeles. Chiar dacă nu doar „sistemul este vinovat", această „dublă măsură" cu care este cântărită lectura în *Programele şcolare* la Limba şi literatura română contribuie la această stare de fapt, determinând două comportamente diferite dar oarecum complementare. Pe de o parte, supralicitarea „modalităţilor de analiză" şi a „strategiilor de lectură" lasă de înţeles elevilor că performanţa la această disciplină nu depinde de lectura efectivă a textelor, ci de însuşirea unui jargon şi că

textele studiate nu trebuie neapărat citite, ci analizate şi comentate. Pe de altă parte, aceeaşi supralicitare declanşează uneori reacţii de opoziţie, manifestată atât prin refuzul de a citi „textele din Programă", cât şi prin lectura „sfidătoare" a altor texte, care nu vor trebui analizate tematic, stilistic, generic etc., lectură care va fi asociată cu „interesul" şi „plăcerea", tocmai pentru că se opune „lecturii specializate" la care sunt constrânși elevii.

***Acknowledgment*: Această lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013**

Bibliografie

Chartier, Anne-Marie, *L'école et la lecture obligatoire. Histoire et paradoxes des pratiques d'enseignement de la lecture*, Editions Retz, Paris, 2007.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Ediţia a II-a, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalaş, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Ilie, Emanuela, *Didactica limbii şi literaturii române*, Editura Polirom, Iaşi, 2014.

Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, traducere, note şi prefaţă de Romaniţa Constantinescu, traducerea fragmentelor din limba engleză de Irina Cristescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2006.

*** *Programe şcolare pentru clasa a IV-a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2005.

*** *Programe şcolare pentru clasele a V-a – a VIII –a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2009.

*** *Programe şcolare pentru clasa a IX-a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2009.

*** *Programe şcolare pentru clasa a X-a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2009.

*** *Programe şcolare pentru clasa a XI-a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2006.

*** *Programe şcolare pentru clasa a XII-a. Limba şi literatura română*, Bucureşti, 2006.

COLONIZER AND COLONIST. (RE)DEFINING THE OTHER IN *JANE EYRE* AND *WIDE SARGASSO SEA*

Aura PANDELE
University of Bucharest

Abstract: The cultural canon was subject to significant transformations throughout the 20th century. The stranger/Other, as the representative individual of a culture under the colonial ruling of the British Empire, is seen through the values and expectations of the colonizer in Charlotte Brontë's novel. Dominican writer Jean Rhys sets a wider context for the Victorian characters by writing a prequel that empowers the silenced character of Antoinette Mason. The expansion of the omnipresent Victorian narrator into several first-person narratives mirrors the Eurocentric perspective dissipated into a multitude of centers outside the metropolis, each demanding its own voice in the global literary canon.

Keywords: postcolonialism, the Other, colonizer, colonist, Victorian

The Western literary canon has never been submitted to such a strong current of redrafting as during the 20th century when postcolonial criticism in a wider postmodern frame attempted –and succeeded- in producing a demystification of great literature or high literature in anthropological terms, and also in revisitings of the said canonical texts through narratives that challenged them. Dominican born writer Jean Rhys is one such author who penetrated the Western canon through her literary work *Wide Sargasso Sea*, a prequel to Victorian novel *Jane Eyre* and whose ambition was to level the balance of powers in Charlotte Brontë's literary work by contextualizing and giving voice to a character portrayed in dark colours.

In a 1979 interview, Rhys commented on what inspired her to write her postmodern novel: *'What a shame to make Rochester's first wife, Bertha, the awful madwoman, and I immediately thought I'd write the story as it might have really been. She seemed to me such a poor ghost. I thought I'd try to write her a life.'*[1] Her statement is emblematic for postcolonial authors who consider it their moral duty to repudiate or simply revise the European canon, the multi-layered corpus of texts it consists of today. The interest in amending canonical texts is essentially connected with reshaping the concept of otherness generated by political, economic, cultural and social Western institutions transplanted into the colonies by England and France. Until the Cold War, London's status was that of a global metropolis which had built much of its wealth over three centuries of colonial expansion. The British Empire's drive was a syncretic construction that combined the belief in the British duty to civilize what R. Kipling calls "lesser breeds without the law"[2] and to help them advance. The colonist discourse typically considered the metropolis as an axis mundi, the place where civilization springs forth, bringing with it the necessity of enlightening other peoples. For this reason, newly discovered populations are seen as children who need the guidance of fully matured civilizations until they are able to govern themselves.

In fact, as T. Metcalf observed, Western civilization did not exist as a concept because "there existed only civilization, a universal set of ideas, perspectives, values and judgments embodied in British culture but applicable to all"[3]. Paradoxically, as generous as the colonial discourse projected itself to be, it also promoted the existence of inextricable differences between colonizing and colonized culture seen as immature and for whom the goals of civilization were set so high that they seemed to always elude the potentiality of any kind of progress.

The process of decolonization which started as early as 1921 with the loss of the oldest British colony, Ireland, permeating up to 1971, was a long process that ended on the one hand in a victory for national liberation movements but, on the other, in a larger reformulation of Western hegemony. Set against 20th century discourses of national freedom and self-determinacy, the imperial ideology collapsed. However, England's dominance over what Said named the global south was integrated in the new US governing structures of power. The general postmodern cultural framework was a catalyst for postcolonial studies in its promotion of an apparently contradictory dual interpretative function: nostalgic and conservatory but also revolutionary and refreshing[4]. Postmodern fiction contemplates an object in its past glory, but in a perfectly lucid state also takes a step back from this meditative stance to undermine its idealized look through irony. By its nature, postmodernism is inquisitive of totalitarian systems and even looks to discredit them. J. Rhys unveils her compassion for the silenced character of Bertha Mason in *Jane Eyre* and sets out to write her story and set it in context. The Other, pertaining to a different culture than the British seen through the values and expectations of the colonizer in Charlotte Brontë's novel, is endowed with a perspective of its own by means of which it transforms into a misunderstood character rather than a blatantly damnable one. The expansion of the omnipresent Victorian narrator into several first-person narratives mirrors the Eurocentric perspective dissipated into a multitude of centers outside the metropolis each demanding its own voice in the global literary canon.

The Postcolonial Discourse: Instances of Otherness

It is a visible fact today that postcolonial theory was not produced in the colonies but was written by postcolonial intellectuals based in the West. Their sense of dislocation was even more pervading as they were neither entirely part of their colonies nor could they be assimilated by European society. The writer and psychiatrist Franz Fanon writes about his education in Martinique under French rule: "In Antilles, the black schoolboy who is constantly asked to recite *our ancestors the Gauls* identifies himself with the explorer, the civilizing colonizer, the white man who brings truth to the savage, a lily-white truth. (…) But this sense of identity is shattered once the child leaves that social world (Antilles) to enter the metropolitan center, which is at once the source of that identity, yet functions as a different regime of meaning"[5]. The crisis of identity springs from a set of constructs that the colonizer imposes, in this case through education, meant to help him tame the exoticism seen as different and menacing in the other, a threat to his sense of established norms. It comes as no surprise that J. Rhys wished to empower Bertha Mason, the first wife of Edward Rochester,

presented in Jane Eyre as the mad woman roaming the attic of Thornfield, stripped of reason and language and who, like herself, was a stranger to Britain, come from the West Indies.

Drawing on postmodernism, postcolonial writing challenges the fixed prejudices and false constructs through which the Other is perceived. Bertha's status as the mad woman in the attic can be seen as the opposing figure of the angel in the house, a metaphor taken from Coventry Patmore's eponymous poem (1854-1862) which became the subject of a conference on the professions of women held by Virginia Woolf. The Victorian ideal of the perfect wife whose capital virtues were modesty, purity and fidelity[6] was set in a binary relation to what later feminist writers – starting with Gilbert and Grubar - called *the mad woman in the attic*, a metaphor of the anti-virtues of women condemned by Victorian society.

In this light, Jane Eyre represents the ideal wife whereas the mad wife is not a relevant character for the economy of the text unless she is considered the antipode of the heroine. The Other beheld by Mr. Rochester is faulty because, as we will develop in the following chapters, she lacks Victorian virtues and is set in a location geographically too lacking in sameness to be thought of as home.

The Other as Person

The dialogue *Wide Sargasso Sea* instates with *Jane Eyre* embroiders on the aura of uncertainty the Other, a stranger from the colonies, elicits in the mind of the colonist from the 19th century London metropolis.

Edward Rochester recounts how shortly after his arrival in the West Indies he ends up marrying Bertha Mason, a charming "tall, dark and majestic" (*JE* p.302) young woman who turns out soon after marriage to have come from a family with a history of mental problems. This detail is particularly important because up until the 20th century madness was considered hereditary and women were thought to be the direct inheritors of mental ailments. The differences arisen between Rochester's expectations of his wife and the real persona he therefore attributed to madness without the faintest hint of his ever doubting his judgment: '*I found her nature wholly alien to mine, her tastes obnoxious to me, her cast of mind common, low, and singularly incapable of being led to anything higher, expanded to anything larger (...) Bertha Mason, the true daughter of an infamous mother, dragged me through all the hideous and degrading agonies which must attend a man bound to a wife at once intemperate and unchaste'*(*JE* p. 302) The reader is faced with a vague portrait of the first wife for he is not given any details as to why Rochester is so vehement in his allegations. The sense of otherness emanating from Bertha is filtered through the aforementioned Victorian virtues which we gather from Rochester were not only absent, but, in fact, replaced by their negative counterparts. Much of J. Rhys' narration plays on this vague description that she fills with situations that do not necessarily turn Bertha into a positive character, but give the reader a different side to her character.

Wide Sargasso Sea turns the third person narrative into several first person narratives to emphasize precisely this impossibility of one central omnipotent authoritarian perspective. More specifically, not the impossibility of its existence - literature had been set in an objective third person voice for centuries in the European tradition, but rather the impossibility of the

omniscient voice to asses with regard to each character. The English side of the story is therefore counterbalanced with a Caribbean side: "The mad first wife in Jane Eyre has always interested me. I was convinced Charlotte Brontë had something against the West Indies and I was angry about it. Otherwise why did she take a West Indian for the horrible lunatic, for that really dreadful creature?"(*WSS* p. viii) Our point of interest is not, of course, whether C. Brontë was biased againstthe West Indies or how this opinion animated the creative energies of J. Rhys but rather the way in which these two works of fiction can be discussed in terms of postcolonial discourse within a postmodern frame.

The islands referred to in J. Rhys' novel are Jamaica and Dominica. Coulibri, the estate where Antoinette grows up is set in Jamaica under English government, one of the reasons why her mother, Annette Cosway is seen as an outsider by the native servants as she comes from Martinique, a French colony. The death of Mr. Cosway, Antoinette's father, doubled by the Emancipation Act passed in 1833 which gave slave owners until 1938 to free their slaves, slowly turn the estate into a ruin. Antoinette grows up in this deserted landscape in which she only receives hate from the local black and the colonial white populations alike as neither could respect creoles who had lost their fortunes. Annette marries again after five years, to Mr. Mason, a wealthy colonizer who, is, in a way similar to Mr. Rochester in his misreading of the local population:

'You don't like them, or even recognize, the good in them', she said, 'and you won't believe in the other side'.

'They're too damn lazy to be dangerous,' said Mr. Mason, 'I know that.'

'They are more alive than you are, lazy or not, and they can be cruel for reasons you wouldn't understand.'

'No, I don't understand,' Mr. Mason always said. 'I don't understand at all.'(WSS p. 14*)*

Her second husband's naïve understanding of their perilous situation among the local black people ('*Live here most of your life and know nothing about the people. It's astonishing. They are children – they wouldn't hurt a fly*') leads to a tragic outcome: Annette's handicapped son is killed in the black people's attempt to burn down Coulibri and Annette goes mad. By the time Antoinette turned seventeen, she was a rich heiress left in the care of her step-brother Richard because, though we are not clearly told as Antoinette herself is unsure, her mother died a madwoman and Mr. Mason died as well having left her a large inheritance. This first part of the novel is narrated in Antoinette's voice and gives the reader a glimpse into a world completely unlike England, with a different social order and different customs.

The second part of the novel is told mostly in the voice of Mr. Rochester though his name is never mentioned and takes place at Granbois, an estate on the island of Dominica. Antoinette's transformation into Bertha is a consequence of Rochester's wish to tame his overly passionate wife. The process starts with their marriage and ends with her confinement in London where she is deposed of her ability to speak. The first step towards the effacement of her identity is Rochester's renaming her Bertha, followed by her losing all her fortune – which was his primary drive in marrying her as we are told subtly even in *Jane Eyre* – and finally his acting upon the absolute power over her through love. In a strange land that he

could never come to call home, Rochester falls prey to Daniel Cosway's, possibly her stepbrother, allegations: that Antoinette came from a family of madmen, that she was unchaste and all of Spanish Town knew it. In a revengeful fit, he has an affair with one of the maids in the room adjoining his wife's, which gives Antoinette even a more forceful shove down the path of madness. Cristophine, her only devoted servant who had reared her since she was young seems to be the voice of reason in this passage:

'*It's she won't be satisfy. She is Creole girl, and she have the sun in her. Tell the truth now. She don't come to your house in this place England they tell me about, she don't come to your beautiful house to beg you to marry with her. No, it's you come all the long way to her house – it's you beg her to marry. And she love you and she give you all she have. Now you say you don't love her and you break her up*.' Cristophine is, in fact, summarizing the reason why Antoinette was different from what he had expected to find in a woman: she had the sun in her, which we might understand as being full of passion, and she was Creole, she came from a long generation of Carribean families who had had very little contact with the English metropolis. The final action that ended Antoinette's metamorphosis into Bertha was her removal to Thornfield in England and confined into a small room in the attic under the permanent surveillance of Grace Pool.

J. Rhys noticed that this female character was little more than a ghost in Brontë's novel, a specter unable to speak. The only instance in *Jane Eyre* when she speaks is given to us through the mouth of her step-brother Richard whom she attacked: "(…) she said she'd drain my heart." Even before leaving Dominica, Antoinette is a pale resemblance of the person she had once been. The two main characters are complete strangers who share only brief conversations and fail to register within the same cultural code as one can infer from Rochester's incessant wishes to change his wife, unaware of the consequences of being stripped of one's otherness: '*She said she loved this place. This is the last she'll see of it. I'll watch for one tear, one human tear. Not that blank hating moonstruck face. I'll listen… If she says good-bye perhaps adieu. (…) If she says it, or weeps, I'll take her in my arms, my lunatic. She's mad but mine, mine. What will I care for gods or devils or for Fate itself. If she smiles or weeps or both. For me*.' (*WSS* p.108)He is waiting for a sign that she is more than a specter, wishing her to retort to her old self, but Antoinette remains mute to his call. His suspicions of her and ultimate betrayal, coupled with clashing standards of "the good life" which each character represents, lead Antoinette to a state of despair and mental frailty and mark her descend into speechlessness.

While in Brontë's novel the Other is only Bertha, the counterpart to good-natured Jane, the former changes place in *Wide Sargasso Sea* with Rochester who becomes the unknown Other. However, her voice is heard very little in the second part of the novel only as she narrates her last rational attempt to make her husband love her once more by asking Cristophine to make her a love potion. After Rochester unwittingly drinks the potion and they spend the night together, all doubt regarding the truth of the stories heard about her disappears as he concludes she must have tried to poison him as a consequence of her deteriorating mental faculties. The troubling Other appears for Antoinette in the third part in the guise of a place as we shall see in the following part. She has now regained anew her voice but not her reason. Antoinette doesn't question her husband because she seems not to have pre-patterned

expectations of him and endows him with absolute power over her life. The kind of romantic self-renouncement requested by Antoinette meant a transgression against Mr. Rochester's Victorian values, and with the realization that her demands are unrealistic, she allows him to act upon his power in a metaphorical sense:

'If I could die. Now, when I am happy. Would you do that? You wouldn't have to kill me. Say die and I will die. You don't believe me? Then try, try, say die and watch me die.' 'Die then! Die'. (*WSS* p. 55)The language-endowed empowerment associate the categories beloved/lover with those of colonizer/colonist, widening the gap between Antoinette and Mr. Rochester.

The Other as Place

If distinguishing the instances of otherness in terms of characters proved a complicated task, tracing the other to geographic spaces will prove less difficult. The two opposing centers are England and Dominica and both Rochester and Antoinette openly reveal their uneasiness when each relates the Other place to home. They both describe each other's home as having a dream like quality: Rochester feels that Dominica is "unreal and like a dream", Antoinette sees England as "a cold dark dream sometimes". In *Jane Eyre*, London is more blatantly the only clean soil that can breed good character. In talking about his protégé Adele, Rochester says that he brought the girl from *'the mud and slime of Paris, and transplanted it here, to grow up clean in the wholesome soil of an English country garden.'* Even within Europe, London is never rivaled in Rochester's perspective, not even by the other great colonial power's metropolis, Paris. In the third and last part of J. Rhys' novel the reader can hear Bertha's voice for the last time. She is now in the cold dark place that she feared before, but which she doesn't recognize as England. Her world is the house she is trapped in emanating the same unreal characteristic that her Caribbean island had for Rochester.

If nature's beauty and mystery was what disquieted Rochester in Granbois to the extent that it ultimately destroyed his ability to trust a person dissimilar to himself ('*I hated the mountains and the hills, the rivers and the rain. (...) I hated its beauty and its magic and the secret that I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness.'*(*WSS* p. 11) it was the unreal materiality around her that disconcerted Bertha. Everything seemed to her made of cardboard ready to catch fire at anytime. The comparison between the new world imprisoning her and cardboard offers a motivation for Bertha's final act of setting fire to the house.

The overwhelming sensuality confessed to by Rochester in *Jane Eyre* "I was dazzled, stimulated: my senses were excited" when recounting his story to Jane becomes a key characteristic of the Caribbean islands he visits. Everything around Granbois from the strongly scented flowers to the tropical foods and drinks composed a panorama that inflamed the senses with its overabundance. As Rochester turned steadily from concern to paranoia in this otherworldly island, so did Bertha when removed from her house under the tropical sun to a darker Other place. Even in her undoubtedly altered condition, she still remembered and

pined for her native land. Her only possession that she held on to more than she held on to time – as that no longer mattered - was a red dress which kept '*The smell of vetiver and frangipani, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain.'* Both novels illustrate the impossibility to inhabit a land imagined in such strong opposition to a character's homeland. The commonplace in their homelands suffered such alterations in the Other place that the two characters fought to regain a firm hold of it.

Conclusions

The multiplication of cultural centers in the 20th century as movements of national liberation from decades long colonial tradition dissipated the Western claim to centrality. The literary canon expanded its corpus by letting in writings that revised or even repudiated high literature. J. Rhys' *Wide Sargasso Sea* is a reply to Victorian Novel *Jane Eyre* that deals with the problem of otherness seen through two characters: Antoinette Mason and Edwards Rochester. The problem of the Other set throughout the novel postulates the existence of an imbalance of power introduced through the dual complex relationship between lover/colonist and beloved/colonizer. The marked difference in sameness between the characters as well as the places they represent and of which they are extensions –England and Dominica- results in a disastrous marriage that finds its ending in Charlotte Brontë's novel

[1] Gott Patricia, LISA e-journal, "There Is Always the Other Side"
[2] MacPhee Graham, *Postwar British Literature and Postcolonial Studies*, p. 12
[3] MacPhee Graham, *Postwar British Literature and Postcolonial Studies*, p. 11
[4] Hutceaon Linda, *Poetica Postmodernismului*, p. 328-330
[5] MacPhee Graham, *Postwar British Literature and Postcolonial Studies*, p. 89
[6] Le Magazine littéraire, "Écrire le féminin : de l'ange à Antigone". Dossier / Virginia Woolf- 31/03/2012 par Frédéric Regard dans Mensuel n°518, p. 70

Abbreviations

JE – *Jane Eyre*
WSS – *Wide Sargasso Sea*

Primary Bibliography

Brontë Charlotte, *Jane Eyre*, Arcturus Publishing, Australia, 2009
Rhys Jean, *Wide Sargasso Sea*, Penguin Books, ed. Jenkins Hilary, 2001

Critical Bibliography

Baranowski Anne-Marie, LISA e-journal, "De l'amour et de l'argent. Écriture féminine et réécriture contestatrice : les deux épouses de Mr. Rochester", http://lisa.revues.org/2909

Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies, ed. by Lazarus Neil, Cambridge University Press, 2006

Fry Paul, "Post-Colonial Criticism", Open Yale Course on "Literary Theory", https://itunes.apple.com/itunes-u/literary-theory-audio/id341652579?mt=10#ls=1

Gott Patricia, LISA e-journal, "There Is Always the Other Side", http://lisa.revues.org/1809

Hutceaon Linda, *Poetica Postmodernismului,* ed. Univers, Bucuresti, 2002

Le Magazine littéraire, "Écrire le féminin : de l'ange à Antigone". Dossier / Virginia Woolf- 31/03/2012 par Frédéric Regard dans Mensuel n°518

MacPhee Graham, *Postwar British Literature and Postcolonial Studies,* Edinburgh University Press, 2001, ebook

THE ROMANIAN (ORTHODOX) COMMUNITY FROM BULGARIA (1920-2013)

Cătălin CRIMU
"Justinian Patriarhul" Faculty of Orthodox Theology, Bucharest

Abstract: Vlach presence in the southern Danube has always been a special concern for the Romanians living on the left bank of Istru. Faced with many problems over time, they have managed to retain their ethnic and cultural identity so far. We aimed in this study to present the situation of Vlachs (Romanians) in Bulgaria in the period 1920-2013, indicating their evolution. Due to changes in state policy and not recognizing the Bulgarian ethnic space, the number of communities is in a continuous decline, a situation aggravated because of ecclesial actions. Our aim therefore is raising the alarm aboutdiminishing Vlach population.

Keywords: Vlachs, Romanians in Bulgaria, repression

JEL: R00, Z12, Z13

Introducere

Până la venirea protobulgarilor pe teritoriul actual al Bulgariei, populaţia românească (vlahii) era deja încreştinată, aparţinând eclesial de Patriarhia Ecumenică din Constantinopol. În acest timp se cunosc mai multe reşedinţe episcopale: *Ratiaria (azi, Arcer), Castra Martis,, Oescus (azi, Gigen), Serdica (azi, Sofia), Novae (azi, Sviştov), Sexanta (azi, Sexaginta), Prista (azi, Russe), Appiaria (azi, Riahovo), Durostorum (azi, Silistra), Abrittus (azi, Razgrad), Nicopolis (azi, Nikiup), Marcianopolis (azi, Devnja), Odessos (azi, Varna)*[1].

Însă, odată cu pătrunderea triburilor bulgare situaţia s-a tensionat şi mai mult, în cele din urmă ţarul Boris (852-889) primid credinţa creştin-ortodoxă sub influenţa împăratului bizantin Mihail al III-lea.[2] Punctul culminant îl constituie adoptarea limbii slave în cult şi în administraţia noii organizări statale de către ţarul Simeon (893-927) în urma adunării de la Preslav (893).

Cu siguranţă, românii aveau locaşuri de cult unde se închinau în limba pe care o înţelegeau, în locurile unde existau mase compacte. Având în vedere că mulţi vlahi se ocupau cu comerţul ei se puteau închina la locaşurile sfinte aparţinând altor comunităţi, tot de aceeaşi credinţă.

[*] ***„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926."***

[1] Pr. Prof. Mircea Păcurariu, Istoria Bisericii Ortodoxe Române, vol. I, Basilica, 2003, 116; Jacques Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'empire romain,* Paris, 1918;

[2] Dietmar W. Winkler-Klaus Augustin, *Bisericile din Răsărit,* Ed. Arhiepiscopiei romano-catolice de Bucureşti, Bucureşti, 2003, p. 32

Pe 8 septembrie 1203 ţarul Ioniţă Kaloian acceptă unirea cu Roma, iar arhiepiscopul Vasile este recunoscut ca *primat* peste *totius Bulgarie ac Blachie primate*[3].

Odată cu venirea otomanilor în fostul Împeriu Bulgar, şi vlahii au avut de suferit, multe biserici fiind dărâmate, iar populaţia fiind obligată să se retragă în munţii sau să treacă în N Dunării.

Aşa se face că mulţi domnitori români au ajutat locaşurile de cult din această ţară cu gândul vădit de a-i ajuta pe românii aflaţi în S Dunării. Radu cel Mare a rezidit mânăstirea Kremikovski, în apropiere de Sofia. În ea se păstrează tabloul votiv al familiei donatoare. Bogdan al III-lea al Moldovei, mitropolitul Grigorie Roşca şi episcopul Isaia al Rădăuţilor au făcut danii mânăstirii Rila. Pe vechiul turn de piatră din această mănăstire este săpată stema Moldovei, iar pe catapeteasmă, stemele Moldovei şi Ţării Româneşti[4]. Matei Basarab a ctitorit două biserici pe teritoriul bulgar: una la Vidin, cu hramul Sf. Cuv. Parascheva, alta la Sviştov, cu hramul Sf. Ap. Petru şi Pavel. Ambele păstrează chipul lui Matei Vodă cât şi al soţiei, doamna Elina[5]. Slugerul Gheorghe şi fiul său, postelnicul Constantin, ambii dregători la curtea lui Vasile Lupu, şi vlahi originari din Epir, au reconstruit mânăstirea Bacicovo, iar chipul lor este zugrăvit acolo[6]. Şi lista poate continua.

Situaţia se schimbă în urma războaielor din 1877-78 şi mai ales după 1908 când Bulgaria devine un stat independent. Răboaiel au urmat (1912, 1913, 1914-18) au produs multe schimbări în rândul populaţiei, inclusive în cea românească.

1. Comunităţi- distribuirea geografică

În Bulgaria există trei regiuni unde populaţiile de vlahi sunt prezente:

a) în partea SV şi V a ţării, în special Valea Timocului (vlahii timoceni)
b) în partea N, cu sate distribuite în dreapta Dunării (vlahii dunăreni)
c) în interiorul ţării (regiunea Eminska Planina)

În regiunea dintre Timoc şi Vidin sunt localizate 31 de sate cu populaţie compact românească, iar de la Lom către Silistra, în regiunile Montana, Vrata, Pleven, Lovech, Veliko Târnovo, Ruse şi Silistra se află aproape 70 de sate locuite de populaţie de origine română, în proporţii diferite (de la 10% la 80%)[7].

În urma recensământului din 2001, regiunile cu mare număr de români erau la ***Varna*** (3620 vlahi şi 440 români), ***Veliko Târnovo*** (1066 vlahi şi 60 români), ***Burgas*** (623 vlahi şi 52 români) , ***Vidin*** (155 vlahi şi 16 români), Silistra (457 vlahi şi 19 români.

---

[3] A. Tăutu, *Primato e autonomia (a proposito dell'autonomia della Chiesa bulgaro-valacca ai tempi di Innocenzo III), „*Acta Philosophica at Teologica. Societas Academica Dacoromana", Roma, nr. 2, 1964, p. 457-462;

[4] Pr. prof. dr. Mircea Păcurariu, *Istoria...*, ed. III, p. 220

[5] C. C. Giurescu, *Două ctitorii ale lui Matei Basarab în Bulgaria,* în *Revista de istorie Română,* XI-XII, 1940-1942, p. 390-391

[6] Al. Alexianu, *Doi români ctitori în Bulgaria şi în Pind (1643-1644),* în *BOR,* an.LXXXIII, 1965, nr.7-8, p. 771-776;

[7] http://www.formula-as.ro/2013/1072/sub-lupa-41/mae-se-tine-de-cuvant-aloca-fonduri-pentru-scoli-romanesti-in-bulgaria-16483

2. Populaţia

Conform datelor statistice existau la începutul ***anilor '20*** peste 96.000 de români, ajungând în ***1934*** la 16.000[8], ***1938*** – aprox 9.500 români[9],***1965*** – aprox. 6000, ***1992*** – 5.158 vlahi şi 2.491 români iar în ***2001*** – 10.566 vlahi şi 1.088 români[10].

În jurul Vidinului erau în 1899, 54 de sate cu populatia majoritar românească iar astăzi doar 25. În 1920 existau la Vidin 42. 414 români, iar în 1934 s-a indicat doar 1.213 (o diferenţă de 41.201). La Plevna, din cei 14. 505 români s-a indicat doar 23 (în 1934).

În perioada de după primul război mondial, românii au avut de suferit din cauza unor intrigi politice, mai ales în zonele unde erau majoritari (zona Vidinului), ajungându-se la represalii. De exemplu, la 22 mai 1932, în comuna Bregova, unde din 4.929 locuitori 4.836 erau romani, in prezenta episcopului Neofit al Vidinului, autoritatile bulgare au confiscat toate cartile de rugăciune, deoarece slujba a fost ţinuta în limba română. În toamna anului 1934, arhivele bisericii din Gavren, sat cu 2.698 locuitori din care 2.610 români, au fost aruncate in Dunăre pentru că era redactată în limba română[11].

Situaţia s-a agravat după dictatul de la Craiova, 1940, când partea S a Dobrogei a fost cedată Bulgariei, făcându-se şi un transfer de populaţii importante.

În prezent, în urma recensământului din februarie ***2011***, numărul cetăţenilor bulgari care s-au declarat "etnici români" este de 866, cel al cetăţenilor bulgari care s-au declarat "etnici vlahi" de 3.598 iar al cetăţenilor români aflaţi în Bulgaria este de 334[12]. Aşadar, un număr de 4.798 de persoane[13].

La acelaşi recensământ s-au declarat vorbitori de limba română 5454 de persoane, din care cele mai mari grupuri sunt reprezentate de: "vlahi" - 1964, romi - 1837, români - 822, bulgari - 733. Spre o mai bună înţelegere, prezentăm o secţiune de statistică[14]:

	dupa Weigand	**in 1910**	**in 1940**
Vidin (oras)	958	1 500	6 200
General Marinovo (fosta Musumane)			442
Pasacovo (fosta Guyalia)			418
Balei	810		982

[8]http://www.romanii.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=85:despre-comunitatile-romanesti-din-bulgaria-&catid=45:romanii-de-langa-noi&Itemid=59

[9] Pr. Ctin Parvu, *Patriarhul Iustinian, mărturii, fapte şi adevăr,* EIBMBOR, Bucureşti, 2005, p. 176.

[10] Guvernul României, Departamentul informaţiilor publice, *Întru apărarea românilor de pretutindeni, memoriu reritor la starea de fapt şi de drept a legăturilor statului român cu persoane şi comunităţi româneşti din lume comparativ cu organismele similare de stat din diferite state,* Bucureşti, 2000, p. 29.

[11] http://romanii-din-bulgaria.blogspot.ro/

[12] http://sofia.mae.ro/node/804

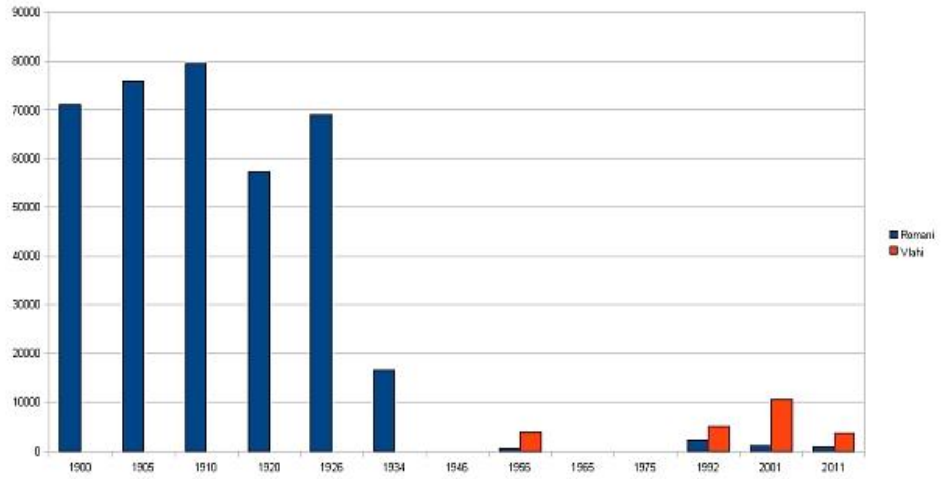
[13] http://censusresults.nsi.bg/Reports/2/2/R9.aspx

[14]http://www.romanii.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=85:despre-comunitatile-romanesti-din-bulgaria-&catid=45:romanii-de-langa-noi&Itemid=59

Bregova	(impreuna cu Balei) 4 503	4 710	5 460
Cosovo	629	965	1 158
Cudelin (fosta Vlasca Racovita)	394	430	433
Rachitnita	914	1 345	1 776
Gradet (fosta Garti)	240	300	2 010
Placudor			440
Drujba (fosta Sv. Peter, apoi Molalaia)	641	810	994
Gamzova	1 770	2 070	2 441
Deleina	645	815	1 123
Calina (fosta Cirocalina)			158
Tianovti	381	470	629
Antimovo (fosta Sef sau Seu)	739	985	1 423
Capitanovti	1 244	1 520	1 774
Pocraina (fosta Tar Borisovo apoi Charin beg, Kirimbeg)	1 687	2 060	2 547
Varfu	1 967	2 200	2 148
Novoselo		70	4 542
Florentin	747	970	1 201
Gomotarti	1 400	1 675	1 976
Cosava	946	1 150	1 212
Cutova	1 015	1 355	1 781
Slanotam	799	1 075	1 423
Maior Uzunov (fosta Halvagii)	666	850	1 075
Negovanovti	1 050	1 265	1 586
Vinarovo (fosta Cingurus)			724
Iasen	648	765	905
PLASA CULA			
Borilovat	611	720	889
Canit (fosta Fundeni)	113	140	173
Perilovat	478		614
Rabrova	1 685	2 030	2 454
Gratcovski	1 370	2 030	415
Topolovat Vale (fosta Bosneacul din Vale)		350	464
Calinic	603	815	1 104
Topolovat Deal	664	875	1 020
PLASA LOM			
Arciar		120	

Belogradcik		50	
Stanevo (fosta Ciucan)	346	440	610
Zlateia (fosta Caluger sau Chelugher Mala)	883	100	140
Zlateia (fosta Cule Mala)	920	1 270	1 942
TOTAL	**32 466**	**38 295**	**58 806**

Aşadar: [15]



3. Instituţii culturale şi spirituale

Biserica

Numărul mare de români aflaţi în actuala capitală a ţării a determinat ca aceştia să-şi construiască un locaş de închinare. Încă din 1850 s-a discutat construirea unei biserici în Sofia şi a unei şcoli deoarece românii mergeau la cele bulgare şi greceşti[16]. Aflăm dintr-un raport din 1902, întocmit de directorul Şcolii româneşti din Sofia, V Stroescu, şi Ghachi Trifon, că aici trăiau 331 familii formate din 302 bărbaţi, 281 femei, 281 băieţi şi 217 fete. Total 1081.

Pe 4/7 mai 1905 s-a pus piatra de temelie pt noua biserică cu hramul Sf. Treime. Au participat: protosinghelul mitroppoliei din Sofia, Ioan Sgalla, român din Ohrida, şi alţii: principele Ferdinand al Bulgariei, Boris şi Czril, miniştri bulgari, lucru adus la cunoştinţa mitropolitului primat al României, Iosif Gheorghian prin adresa nr. 487 din 25 mai/7 iunie 1905. Lucrările au fost terminate în 1907, iar ultimele retuşuri s-au făcut în 1912[17].

Din cauza faptului că Biserica Bulgară a fost declarată schismatică, sfinţirea s-a făcut mult mai târziu, pe 6 dec 1923.

Proiect bisericii a fost realizat de arhitectul vienez Friederich Grunnanger, în stil brâncovenesc.

[15] http://www.george-damian.ro/cati-romani-sunt-in-bulgaria-3005.html

[16] Arhiva Sf. Sinod, Dosar nr. 704/1900-1996, p. 14-15.

[17] Prot. Al. Munteanu, *Biserica Ortodoxă din Sofia,* în *Douăzeci de ani din viaţa Bisericii Ortodoxe Române (1948-1968),* Ed. Institutul Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, 1968, 239

Redăm şi lista preoţilor care au slujit la acest altar: Stelian Iliescu, Paraschiv Angelescu, Ion Runcu, Dimitrie Petrov, Ioan Cristea, Ion Dorobanţu, Mihail Grosu, Alexandru Munteanu, Armand Munteanu, Alexandru Şchiopu, Ilie Cormoş, Neluţu Oprea.

Mai amintim că în Bulgaria mai sunt locaşuri unde slujesc preoţi români. Le amintim pe cele din satul Căpitănuţ (1884-1889, Sf Treime), Chirimberg-Pocraina (1884), Gumătarţ (1910-1916, Sf Petru şi Pavel), Rabova (1925). La cea din urmă, preotul Valentin Ţvetanov Gheorghiev, român, este ameninţat prin decizia Consiliului eparhial Vidin, 139/ 7 aug 2002 să mai slujească în limba română.

Şcoala

Prima şcoală a apărut în 1894. În 1898 i s-a mai adăugat o secţie pentru cei din ciclul primar iar în 1903 o secţie de croitorie pentru fete.În 1934 ia fiinţă Institutul român (liceu), datorită ministrului Vasile Stoica. Liceul era dotat cu cantină, bibliotecă (peste 6.000 volume), cinematograf (200 locuri). Între 1947-1948 a fost construită o nouă clădire cu 2 etaje în curtea Institutului. În 1948 liceul a fost închis. Reînfiinţat în septembrie 1999 dar într-un liceu bulgar de periferie.

Numărul de elevi a fluctuat. Astfel: în 2001/2002 existau 3 clase: a VIII-a (11 elevi), a IX-a (21 elevi), a X-a (20 elevi). În anul şcolar 2002/2003 şi-a mutat sediul la Şcoala Gimnz. Nr. 136 "Liuben Karavelov" (6 încăperi), oferind şi cazare (1 km distanţă). Au fost înscrişi în 2004/ 2005... 7 elevi. Comisia MAE & MECT a constatat în perioada 2004-2007 slaba pregătire a elevilor.În 2007 nu erau elevi români. La 15 sept. 2009 liceul românesc se mută într-un nou sediu- Liceul bulgar Nr. 123 "Ştefan Stambolov". Aici, numărul de elevi a fost următorul: 2009/2010- 58 elevi, distribuiţi în clasele a VIII-a (13 elevi ,18 ore de lb.română/săpt), a IX-a: (15 elevi, 7 ore/...), a X-a: (15 elevi, 5 ore/...), a XI-a (9 elevi, 7 ore/...),a XII-a (6 elevi, 9 ore/...).

4. Programe guvernamentale de susţinerea a vlahilor din Bulgaria

Departamentul Politici pentru relaţia cu românii de pretutindeni, departament din cadrul MAE, a desfăşurat mai multe proiecte în ajutorul românilor din Bulgaria. Astfel,

a) **Programul Spiru Haret** presupune predarea limbii române elevilor din regiunea Vidin în case-pilot (închiriate). Numărul de elevi în perioada 2008-2009 a fost de 400. Suma alocată: 24.750 euro[18].
b) **Programul Societas**- de susţineare a Uniunii Etnicilor Români din Bulgaria (infiinţată în 2003, sediul la Vidin); Suma alocată în 2009: 4200 euro.
c) **Programul Patrimoniu**- de susţinerea festivalurilor de cântece şi dansurilor populare româneşti (festivaluri ţinute la Albotina, în luna aprilie). Suma alocată în 2009: 6000 euro.
d) **ARC 2013**- Proiectul s-a desfăşurat la Sulina, jud. Tulcea, în perioada 8 iulie – 13 august 2013 şi Poiana Pinului, jud. Buzău, în perioada 8 iulie – 7 august a.c., în serii

[18] MAE, Departamentul pentru Relaţiile cu românii de pretudinteni, Raportul nr. D/4004/16 noiembrie 2009, elaborat de dlul Eugen Tomac, secretar de stat.

consecutive de câte şase zile. În cadrul programului au fost organizate ateliere de pictură şi grafică, orientare turistică, muzică, dansuri populare româneşti, cultură generală şi sport[19].

e) **Diaspora Estival-** desfăşurat în luna august (2 săptămâni) la Mangalia, având în dezbatere mai multe teme din domenii precum turism, comerţ şi mediu de afaceri, educaţie şi cultură, artă populară, asociativitate şi mass-media.

f) **Şcoala de vară „Cunoaşte-ţi vecinii!"-** desfăşurat în perioada 09 – 15 septembrie 2013, la Eforie Nord, judeţul Constanţa, Şcoala de vară „Cunoaşte-ţi vecinii!" pentru tinerii români de pretutindeni care studiază în centrele universitare din România. Aceştia au fost selectaţi în baza unor criterii de performanţă, cu sprijinul Ministerului Educaţiei Naţionale şi a celor mai mari centre universitare din România. La lucrările şcolii de vară au participat profesori universitari, jurnalişti, diplomaţi şi europarlamentari români. Şcoala de vară s-a desfăşurat sub forma unor dezbateri tematice în următoarele domenii: istorie, relaţii internaţionale, drepturile omului şi ale minorităţilor şi ştiinţe ale comunicării.

În 2009 s-a derulat proiectul "**Limba română, paşaport european al românilor din Bulgaria**", organizat de ICR şi Comunitatea Românilor din Bulgaria în perioada 1 feb-30 iunie 2009: la Vidin şi Silistra a fost implementat proiectul de mai sus. Proiectul a presupus predarea de către profesori de etnie română din Bulgaria şi de doi profesori de limba română din România unor noţiuni de lexic românesc, corectitudine gramaticală, morfologie şi stilistică românească, conversaţie. Suportul de curs a constat din cărţi dar şi din materiale audio/video[20].

5. Asociaţii vlahe în Bulgaria

Românii/vlahii/aromânii din Bulgaria sunt organizaţi in următoarele asociaţii[21]:

- ***Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria „AVE",*** Vidin 3700, str. „Pazarska", nr. 2, preşedinte dr. Ivo Gheorghiev, tel. 00359/94/988964; fax 00359/884988109; e-mailifg@abv.bg *Pe lângă Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria s-a constituit Casa de Cultură „Sf. Teofana Basarab",* cu aceeaşi conducere şi adresă.

- ***Centrul Cultural Român*** şi ***Uniunea Ziariştilor Români din Bulgaria,*** str. „P.R. Slaveikov", nr. 25, Vidin 3700, preşedinte Ivan Juvetov, e-mail antikv_juvetov@abv.bg

- ***Asociaţia Culturală a Vlahilor din Bulgaria***, preşedinte Viktor Mişu Socrate; str, „Pazarska", nr. 2, Vidin 3700; tel. 00359/94/988964; fax 00359/884988109; e-mailifg@abv.bg

- ***Asociaţia „Curcubeul peste Dunăre",*** preşedinte Boian Ivanov, str. „Pazarska", nr. 2, Vidin 3700, e-mail ifg@abv.bg, tel. 00359/94/988964; fax 00359/884988109.

[19] http://www.dprp.gov.ro/proiecte/actiuni-proprii-ale-departamentului-politici-pentru-relatia-cu-romanii-de-pretutindeni-in-anul-2013/

[20] http://www.icr.ro/bucuresti/romani-din-afara-tarii/programul-scoala-romaneasca-in-bulgaria-cursuri-interactive-de-limba-romana-la-vidin-si-silistra-1.html

[21] http://sofia.mae.ro/node/847

Asociaţia Vlahilor din Bulgaria (AVB), preşedinte Plamka Liubomirova, str. "Iavorov", nr. 1, cam. 213, Vidin 3700, tel/fax 00359/94/600398, e-mail lybomirova_vd@abv.bg

Comunitatea Românilor din Bulgaria, preşedinte dr. Serafim Hristov, Vidin 3700, str. "Ribarska", nr. 6, tel/fax 00359/94/620320; tel/fax în România 0040/351/800591; e-mailromanii_bulgaria@mail.bg

Suţata Aromânilor „Unirea" şi Centrul de Limbă şi Cultură Ar(o)mână, preşedinţi Toma Kiurkciev şi Mihai Hristov, Sofia 1000, str. „Kniaz Boris I", nr. 136, tel. 003592/9893133; fax 003592/9893116; e-mail: unireasofia@yahoo.com;kyurkchiev16@abv.bg.

Suţata Aromânilor din Dupniţa, preşedinte Nikola Kostov, str. "Patriarh Evtimii" nr. 88, ap. 12, reg. Kiustendil, tel. 00359/701/41401; e-mail kostov.arman@abv.bg

Suţata Aromânilor din Velingrad, preşedinte Vasil Ianakiev, str. „Raiko Daskalov", nr. 9, cod 4600, reg. Pazargik, tel. 00359/359/52582; e-mail vvel@abv.bg;vasil.yanakiev@generali.bg

Suţata Aromânilor din Peştera, preşedinte Atanas Şterev, str. „Petăr Staikov", nr. 2, reg. Pazargik, tel. 00359/350/65533; 00359/350/62093

Fundaţia „Walahorum" din Vidin, preşedinte Liudmil Rădukanov, str. „Iavorov", nr. 1, bloc „Camelia", sc. A1; e-mail: walahorum@abv.bg.

6. Publicaţii

a. Revista ***Timpul*** (bilingvă), editată lunar din 1993 la Vidin de către Asociaţia Vlahilor din Bulgaria şi Asociaţia Românilor din Bulgaria;
b. Buletinul ***Timpul armânlu*** (din 1998, Sofia), aparţine Asociaţiei Vlahilor şi este editat de 6 ori pe an de Centrul pentru limbă şi cultură aromână, într-un tiraj de 1000 de exemplare, cu finanţare din partea Centrului Internaţional pentru Problemele Minorităţilor şi Colaborarea Culturală. Buletinul este distribuit filialelor Societăţii Aromânilor din Sofia, precum şi organizaţiilor aromâne din statele balcanice, Europa Occidentală, America şi Australia[22].
c. Revista ***Salut românesc*** *(2003)* este o revistă trilingvă, editată periodic de Uniunea Etnicilor Români din Bulgaria.

Concluzii

Prezenţa românilor, cunoscuţi în Bulgaria sub diferite denumiri (vlahii, aromâni), este un fapt ce nu poate fi contestat. Numărul lor mare denotă vechimea lor în această ţară dar şi minunea păstrării identităţii lor, identitate conservată de cei doi piloni: limba şi credinţa care formează spiritualitatea acestui popor.

[22] http://sofia.mae.ro/node/804

Supuşi politicii de asimilare (regimul Stamboliski), vlahii sunt şi astăzi *persecutaţi* tacit, vădit, de către guvernul bulgar, intrat din 2007 în cadrul Uniunii Europene şi obligat să respecte minorităţile. O respectare doar pe hârtie...

Numărul mare de asociaţii îi ajută pe aceştia să devină o voce într-o ţară răvăşită de multe plăgii (invazia otomană, comunism, desbinarea Bisericii, etc.)

Guvernul României, prin programele sale, încearcă să promoveze tradiţiile românilor din dreapta Dunării, însă, din păcate, aceste măsuri sunt insuficiente. Ar trebui ca toţi factorii activi din ţara noastră (Preşedinţie, Guvern, Biserica, diferite institute) să facă front comun ca drepturile vlahilor să fie respectate (cel puţin, dreptul la slujire în biserică şi în şcoală în limba română).

Bibliografie

- Pr. Ion Armaşi-Vartan, *Biserica Ortodoxă Română în diaspora; scurt istoric şi organizarea actuală,* 2011, teză de doctorat;
- *Biserica Ortodoxă Română,* numerele din 1923-2013, buletinul oficial al Patriarhiei Române;
- MORARU Alexandru, *Biserica Ortodoxă Română între anii 1885-2000. Dialog teologic şi ecumenic*, vol. III, tomul II, EIBMBOR, Bucureşti, 2006;
- *Teologia Ortodoxă în secolul al XX-lea şi la începutul secolului al XXI-lea*, coordonator pr. prof. dr. Viorel Ioniţă, Ed. Basilica, Bucureşti, 2011
- *Churches and Denomination în People's Republic of Bulgaria*, editat de Departamentul ecumenic al Bisericii Ortodoxe Bulgare, Sofia, 1975 (reeditat în 1985);
- *Autocefalie şi comuniune*. Biserica Ortodoxă Română în dialog şi cooperare externă (1885-2010);
- CHAILLOT, Christine, coord, *Biserica Ortodoxă din Europa de Est în secolul al XX-lea,* Ed. Humanitas, 2011;
- COTAN Claudiu, *Biserica şi statul. Biserica Ortodoxă în secolul al XX-lea (consideraţii generale),* Ed. Vasiliana '98, Iaşi, 2009;
- HOPKINS, James, *The Bulgarian Ortodox Church: A Social-Historical Analysis of the Evolving Relationship Brtween Church, Nation and State în Bulgaria,* East European Monographs, 2008;
- *Românii de la sud de Dunăre. Documente,* coord. Stelian Brezeanu şi Gheorghe Zbuchea, 1997;
- BERCIU-DRĂGHICESCU, Adina, *Şcoli şi biserici româneşti din Peninsula Balcanică,* vol. I: 1864-1948; vol. II: 1918-1953, Bucureşti, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2004 (în colaborare cu maria Petre);
- GIATZIDIS, E., *An introduction to Postcommunist Bulgaria,* Manchester University Press, Manchester, 2002;
- JELAVICH, Barbara, *Istoria Balcanilor. Secolul al XX-lea,* trad. de Mihai Eugen Avădanei, Ed. Institului European, Bucureşti, 2002;
- PAPACOSTEA, Victor, *Trediţii româneşti de istorie şi cultură,* ed. îngrijită de Cornelia Papacostea-Danielopolu, Ed. Eminescu, 1996;

- ZBUCHEA, Gheorghe, DOBRE, Cezar, *Românii timoceni,* Ed. DC Promotion, Bucureşti, 2005

- http://www.bg-patriarshia.bg/, site-ul oficial al Patriarhiei Bulgare
- http://patriarhia.ro/, site-ul oficial al Patriarhiei Române
- http://sofia.mae.ro/node/804, site-ul Ambasedei Române la Sofia
- http://www.bgembassy-romania.org/ro/category/ambasada/, site-ul Ambasadei Bulgare din România
- www.pgiire.com , site-ul liceului "M. Eminescu" din Sofia

CONCEPTUAL INTEGRATION IN *HESPERUS* BY IOAN PETRU CULIANU

Adriana Dana LISTES POP
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Blending or conceptual integration is a mental operation required to make meaning in everyday life, as well as in scientific, artistic and social reasoning, by finding correspondences among various information sources. The input mental spaces are blended through selective projection on the blended space, being connected through vital conceptual relations, so that a new emergent structure is generated by the processes of composition, completion and elaboration[1]. Ioan Petru Culianu approaches the blending process in the study Out of this World, including it in the range of mental phenomena, explaining it as a process of convergence or mental synthesis, where various elements and past experiences become convergent and influence the perception of the new experience[2]. However, Culianu's interest in this phenomenon is older, dating from his youth years in Romania, being traced in the story titled The Third History / Istoria III, included in the volume The Art of Fugue.

Keywords: blending, conceptual integration, mental spaces, convergence, Hesperus.

Modul de interpretare a noilor evenimente se bazează pe amestecul unor informații, stări, presupuneri, cadre culturale, similar mecanismului visului, conform "tendinței noastre mentale de a turna fiecare nouă experiență în vechi tipare expresive"[3], motivul visului fiind central în romanul *Hesperus*. Procesul de convergență pornește de la sinteza mentală a unor elemente divergente care sunt procesate în mod activ, rezultând o nouă structură care conține date din vechiul și din noul eveniment, nefiind o repetare a situației inițiale. Fiecare nouă experiență este percepută prin prisma experiențelor precedente, care exercită o influență puternică asupra celei noi. Explicația stă în modul de gândire, fiind, din punctul său de vedere, o materializare a fenomenelor cognitive umane, care se derulează conform unor cadre de gândire sau paradigme de reguli comune. Procesarea mentală a noilor evenimente depinde, astfel, de informațiile culese de aparatul de percepție, de reprezentarea internă a acestora, de datele stocate în memorie și de fuziunea acestora informații, suprapuse, sintetizate și regândite.

---

[1] Gilles Fauconnier, Mark Turner, "Conceptual Blending, Form and Meaning", *Recherches en Communication* 19, 2003, p. 60.

[2] "Toate experiențele precedente par să fie convergente și să influențeze profund ceea ce considerăm a fi o experiență nouă, proaspătă. Această convergență se produce îndeosebi sub pragul conștiinței și presupune o sinteză mentală a mai multor elemente, o prelucrare activă a noului eveniment care nu este o simplă repetare a ceva din trecut", Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo,* ediția a III a, traducere din limba engleză de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), Iași, Polirom, "Biblioteca Ioan Petru Culianu", 2007, p. 46.

[3] *Ibid.*

În orientarea spre psihologia cognitivă, Ioan Petru Culianu este influențat de studiile lui Rudy Rucker, dar și de Walter Gerbino, specialist în psihologia proceselor cognitive, cu care admite că s-a cunoscut în Olanda, eveniment menționat în introducerea ediției americane a studiului *Eros și magie în Renaștere*[4]. Conceptul de blending[5] este prezent și la Rudy Rucker, în studiul *Instrumente mentale*, în tabelul diadei opoziției numeric-spațiale, ce marchează diferențele dintre individual și colectiv, încadrat în coloana spațialului, ca opus distingerii, fiind marcat analog și continuu. De asemenea, Rucker abordează și conceptul de integrare[6], înțeles ca proces matematic, echivalat unui mod de calcul prin secvențializare. În cercetările sale, Gerbino elaborează teoria fuziunii informațiilor, preluată de Culianu în conceptul de convergență mentală, ce constă într-o sinteză mentală a informațiilor interne și externe, actuale și precedente. În ultimele studii științifice, Culianu elaborează o teorie a multidimensionalității mentale, utilizând analogia computerului pentru a demonstra modul în care funcționează mintea umană. În viziunea lui Culianu, conștiința umană este un ecran tridimensional[7], funcționând printr-un ”proces de interacțiune a minților umane”[8], explicat printr-un fenomen de convergență mentală. Aceeași descriere a conștiinței o oferă în articolul *Sistem și istorie*, unde Culianu accentuează multidimensionalitatea conștiinței (”Gândurile care circulă în spațiul conștiinței mele (care nu este creierul însuși, ci, cum ar fi, ”ecranul” multidimensional al creierului) produc acest text prin manipularea fractalului limbii engleze”)[9].

Conform lui Sorin Antohi, Culianu ar fi utilizat conceptul de blending[10] în propunerea proiectului *The Oxford Encyclopedic History of Magic*, menționat de editor în informația paratextuală, notele de subsol 28 și 36, incluse în textul introductiv al volumului *Jocurile minții*. În nota 36, Antohi afirmă că, deși Culianu ”nu putea cunoaște accepțiunea tehnică dată de Fauconnier, Turner și alții, sugera practic același lucru”[11], blendingul fiind definit ca un proces cognitiv subconștient. Un alt indiciu al integrării conceptuale ar putea fi reprezentat de

---

[4] Ioan P. Couliano, *Acknowledgments*, *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook, foreword by Mircea Eliade, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987, p. xvi.

[5] Rudy Rucker, *Mind Tools: The Five Levels of Mathematical Reality*, Dover Publications, New York, p. 6.

[6] *Ibid.*, p. 13.

[7] ”Noi avem un ecran, conștiința noastră e, de fapt, un ecran Tridimensional. Alții spun că are mai mult de trei dimensiui. Imaginația noastră, visele, chiar conștiința noastră în general – e un fel de ecran, un spațiu similar cu ecranul unui computer”, Gabriela Adameșteanu, ”De vorbă cu Ioan Petru Culianu”, în *Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice, 2013Culianu, Ioan Petru, Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice,* ediția a II a adăugită, traduceri de Corina Popescu, Claudia Dumitrescu, Tereza Culianu-Petrescu, Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005, p. 56.

[8] Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, *op. cit.*, p. 50.

[9] Ioan Petru Culianu, ”Sistem și istorie”, *Jocurile minții, Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, cu un studiu introductiv de Sorin Antohi, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002, p. 289.

[10] ”Cele optsprezece arii (înțelese ca fuziuni de factori geografici, istorici și lingvistici; Culianu folosește termenul *blending*, la care voi reveni mai jos)”, Sorin Antohi, ”Laboratorul lui Culianu”, *Ibid.*, p. 64.

[11] ”În special conceptul de *blending*, pe care l-am semnalat într-un text al lui Culianu (unde, deși el nu putea cunoaște accepțiunea tehnică dată de Fauconnier, Turner și alții, sugera practic același lucru), mi se pare promițător, cu atât mai mult cu cât *conceptual blending* este definit ca proces cognitiv subconștient”, *Ibid.*, p. 79.

cele patru cercuri lăsate de dinții furculiței ce străpunge foaia de hârtie[12], simbol al lumii bidimensionale, inserat în introducerea articolului *Sistem și istorie* (”Ce ar *vedea* un locuitor bidimensional al Ținutului plan? El/Ea ar vedea un șir deșirat de fenomene: mai întâi patru linii rotunjite, recunoscute ca fiind cercuri, fără legătură între ele, corespunzând celor patru dinți ai furculiței”[13]), prin care Culianu introduce cititoarea în alegoria celor patru cercuri ce reprezintă spațiile mentale. În *Arta fugii*, cercul reprezintă capul uman (”Capul pe care mi-l desenasem eu era un cerc”[14], un fenomen similar integrării conceptuale fiind semnalat în povestirea *Istoria III* (”Nu știu de unde să încep să scriu povestea de față, dar primăvara, luna, câteva cărți, visele ultimelor nopți și examenul care se apropie au chemat-o din locuri întunecate”[15]). În același text, tânărul autor compară acest proces ce extrage informații din subteranul minții, cu mecanismul de generare al visului (”Cam același lucru se întâmplă cu visele mele”[16]). Se observă, astfel, că Ioan Petru Culianu era interesat de modul în care lucrează mintea umană și fenomenele cognitive încă de la începutul anilor ‘70, înainte de plecarea din țară, după cum se vede în textul *Istorii III*, dar și în *Jocul de zaruri*, unde este preocupat de corpul mental. Din păcate, povestirile scrise în tinerețe, propuse spre publicare editurii Eminescu[17] în anul 1971, sub titlul *Arta fugii*, au fost respinse de cenzura vremii, volumul fiind retras din tipografie, văzând lumina tiparului doar postum.

După plecarea în străinătate, Ioan Petru Culianu regreta că nu are suficient timp să scrie literatură, din epistolele schimbate cu Mircea Eliade se desprinde părerea de rău că timpul său și energia nu-i permit să materializeze povestirile și romanele schițate[18]. Se observă că în scrisoarea *53* scrisă în 1978 Culianu admite că nu credea să-i ia atât de mult timp să-și vadă proiectele literare scrise și publicate, în epistola *80* din 1980, Culianu pare ușor înspăimântat de faptul că nu are posibilitatea de a face creație literară[19], frustrarea crescând în intensitate în scrisoarea *81* din 29 august 1980, când, deși manuscrisul romanului *Hesperus* a fost finalizat, nu găsea soluții pentru publicarea acestuia, rugându-l pe Eliade să-l ajute în acest sens. Tânărul Culianu părea exasperat că, deși a redactat ”tone întregi de coli de hârtie”, nu a reușit să se vadă publicat până în acel moment, explicându-și situația nedorită

[12] ”Să ne imaginăm o lume bidimensională ca o foaie de hârtie infinit de subțire, în care trăiesc ființe complet plane”, Ioan Petru Culianu, ”Sistem și istorie”, *Ibid.*, p. 275.
[13] *Ibid.*
[14] Ioan Petru Culianu, *Arta fugii. Povestiri*. Cu cinci desene ale autorului, prefață de Dan C. Mihăilescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002, *Arta fugii*, p. 188.
[15] *Ibid.*, p. 171.
[16] *Ibid.*
[17] ”Într-un proiect de plan editorial pe anul 1971, Editura Eminescu anunța, pentru luna iunie, apariția volumului ”, *Arta fugii*, schițe” de Ioan Petru Culianu”, Tereza Culianu-Petrescu, ”Cuvânt lămuritor asupra ediției”, *Ibid.*, p. 15.
[18] ”Cel puțin, acum înțeleg bine de ce nu pot scrie literatură: pentru că n-am timp, pentru că literatura cere migală. Sper că mai târziu voi mai scrie și sper să vă pun în mână cândva primul volum tipărit de povestiri, ori primul roman tipărit. Nu credeam să dureze atât, dar n-am ce face”, Ioan Petru Culianu *Dialoguri întrerupte. Corespondență Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, ediția a doua revăzută și adăugită, prefață de Matei Călinescu, ediție îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu și Dan Petrescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013, ”53”, p. 160.
[19] *Ibid.*, ”80”, p. 221.

printr-o formă de ghinion[20]. Romanul *Hesperus* pare a fi fost scris în colaborare cu soția sa, Carmen Culianu, după cum reiese din scrisoarea *82* din septembrie 1980, semnată de Culianu împreună cu Carmen, adresată lui Mircea Eliade și soției sale, Cristinel:

”M-am bucurat tare mult că v-a plăcut cartea lui Ioan – am pus și eu o bucățică de suflet în ea, asistând de foarte aproape la elaborarea ei și la ”chinurile facerii”. Mă alătur întru totul criticii Dvs. în ceea ce privesc [sic!] ”barbarismele” – nici mie nu-mi place stâlcirea Lbii noastre și schimonosirea ei (aici nu e cazul decât într-o foarte mică măsură) după tiparele occidentale, voit sau nevoit. Aș vrea tare mult ca această carte să aibă succes, mai ales că reprezintă o cotitură în activitatea de scriitor a lui Ioan. Mie mi-a plăcut foarte mult că vrea să spună ceva, că găsești lucruri la care te poți gândi și după ce închizi cartea. Sper foarte mult să nu fiu subiectivă în aprecierile mele. Cu multă dragoste, Carmen”[21].

Culianu precizează în subsolul aceleiași scrisori faptul că, soția sa, Carmen s-a implicat în crearea romanului *Hesperus*, începând de la dezbaterea ”planului detaliat al cărții”[22], continuând cu presiunile exercitate pentru renunțarea la câteva capitole nepotrivite, direcționând autorul spre sobrietate. Fără contribuția ei, Culianu recunoaște că romanul ”ar fi ieșit mult mai prost”, Carmen nefiind mulțumită de felul în care tânărul a scris literatură până atunci[23]. Prefața romanului a fost scrisă de Mircea Eliade, acceptul fiindu-i comunicat lui Culianu în scrisoarea *85* din martie 1981, marele savant arătându-se bucuros (”Voi scrie cu bucurie prezentarea – și Prefața”[24]), solicitându-i autorului trimiterea titlului și a unui rezumat succint al cărții.

Romanul se deschide cu prefața alografă semnată de Mircea Eliade, ”nașul literar”[25] al lui Culianu, fiind prezentat de Mircea Eliade ca ”operă științifico-fantastică și o ”călătorie filozofică” într-o lume paralelă”[26], construită pe o structură mitologică. În viziunea savantului, acțiunea romanului surprinde viața umană derulată într-un viitor tehnologizat, context în care în care percepția timpului este modificată. Este important de reținut că primul capitol, *Prolog*

[20] ”Sunt de-acum vreo cincisprezece ani de când bat la mașină, cu multă îndârjire, tone întregi de coli de hârtie. Mă uit de pildă la cartea despre Renaștere: vreo mie de pagini scrise, vreme de zece ani, din care a fost publicat până acum doar un articol de *cinci pagini*. E drept, multe erau producții grăbite, altele necorespunzătoare cu ansamblul, totuși eu acuz, pentru proasta difuzare a producțiilor mele, și o mare doză de lipsă de noroc. Cât despre literatură, să nu mai vorbim: din 1970 n-am mai publicat absolut nimic, deși am scris de-ajuns de multișor. Printre povestirile din exil, cel puțin patru erau foarte onorabile. Romanele poate nu erau grozave, dar cel predat D-lui Mămăligă era sigur publicabil, *Ibid.*, ”81”, p. 223.

[21] *Ibid.*, ”82”, 25 septembrie 1980, p. 227.

[22] *”Adevărul este că, de fapt, Carmen-Zoe a contribuit din plin la eliminarea unor capitol de prost gust, la îndreptarea scriitorului către sobrietate (spre care mai are încă de făcut mulți pași) și – pierzându-și timpul – la discutarea planului detaliat al cărții. Fără această constantă cenzură, cartea ar fi ieșit mult mai prost (aș zice chiar infinit mai prost) decât așa, deși stilul meu se ilustrează printr-o sublimă absență”, *Ibid*., ”82”, 25 septembrie 1980, p. 226.

[23] ”sunt o dușmancă înverșunată a producțiilor lui literare anterioare (cât am citit!) fiindcă consider că sunt sub nivelul lui, sub posibilitățile lui de scriitor”, *Ibid.*, p. 227.

[24] ”Voi scrie cu bucurie prezentarea – și Prefața. Deocamdată am nevoie de: *titlu* (l-am uitat!) și un rezumat în câteva rânduri. Voi adresa scrisoarea lui Guilloux, dar i-o voi trimite lui Paruit, ca să i-o predea personal, împreună cu manuscrisul (și, verbal, va adăuga și impresiile lui)”, *Ibid.*, ”85”, 24 martie 1981, p. 231.

[25] Gerard Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foroword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 273.

[26] Ioan Petru Culianu, *Hesperus*, București, Nemira, 1998, p. 7.

în cer, trimite la un citat din Marsilio Ficino ”*Iocari serio, studiosissime ludere* (Marsilio Ficino)”, studiat de Culianu în cele două volume despre cultura renascentistă la care tânărul savant lucra, *Iocari serio* și *Eros și magie în Renaștere. 1484*. De asemenea, titlul capitolului trimite la studiul *Arborele gnozei*, subtitlul *Prolog în ceruri*[27], capitolul *Bogomilismul; un pseudodualism*.

Primul capitol, *Prolog în cer*, descrie partida de șah jucată de Dennis Horton și Jordan Craig pe o tablă de onix din Carrara, în *Arta fugii, Fuga X: Apoteoza omului gotic sau ele zece zile*, jocul de șah având figurinele formate din ”trandafiri roșii și galbeni”. În această partidă, de la început, Dennis Horton este considerat creierul, în timp ce lui Jordan Craig îi este atribuit rolul inimii, autorul creând astfel o metaforă a evoluției sintetizatorului pneumatic, considerat a fi fost situat la început în inimă, sintetizatorul cardiac, transferat apoi în creier. Pe parcursul lecturii, cititoarea constată că în hesperienii sunt supuși unei operații bioelectrice, în urma căreia centrul inimii este dezafectat. Șahul este o ipostază a jocului minții, derulat printr-un sistem de calcule mentale, numit de Rudy Rucker un joc al inteligenței, ce reflectă o competiție dualistă, sugerată de cromatica alb-negru. Cu toate acestea, ierarhizarea cromatică pare să aibă o implicație rasială în articolul *Ofensa rasistă*[28], în care Culianu analizează rasismul mondial manifestat atât de dominatori cât și de cei dominați, ambele condamnabile.

Conform istoricilor, originea șahului s-ar afla în jocul hindus Chaturanga, joc de strategie militară, derulat pe o tablă bicoloră, compusă din șaizeci și patru de pătrate, folosind un zar care decidea următoarea mișcare. Jocul avea patru jucători dispuși în cele patru laturi ale tablei, semnalați prin patru culori: negru, galben, roșu și verde, jocul fiind o imitație a războiului, partenerii de joc fiind înzestrați cu putere militară. De la hinduși, jocul a fost preluat de persani și arabi, denumirea șahului fiind apropiată cuvântului arabic șah[29]. În volumul *Arta fugii*, textul *Istoria I*, tânărul Culianu analiza evoluția divinității vedice a jocului universal, Lila, transformată în Marea Zeiță, Mahaadeva, din punctul său de vedere, perceperea jocului ca divinitate fiind ”o viziune tipic războinică”[30], de ”mâncători de carne”[31]. În partida de deschidere de la începutul romanului *Hesperus*, sunt mutate piesele ”nebunul negru” și ”calul alb”, șahul reapărând în titlul capitolului al XV lea, *O partidă de șah*, fiind jucat de profesorul Guillaume și Damian, având alte trei ocurențe în expresia ”a ține în șah”, pe parcursul lecturii.

Jocul de șah este o temă recurentă în proza scrisă de Ioan Petru Culianu, partidele de șah fiind menționate în *Arta fugii*, în povestirea *Fuga X: Apoteoza omului gotic sau cele zece*

---

[27] Ioan Petru Culianu, *Arborele Gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, ediția a doua, traducere din limba engleză de Corina Popescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005, p. 276.

[28] ”a fi ”negru”, ”alb”, ”galben” este un *fapt*”, *Ofensiva rasistă*, Ioan Petru Culianu, *Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice, Culianu, Ioan Petru, Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice, op. cit.*, p. 216.

[29] ”aceste cuvinte sunt derivate din arabicul șah, un rege” [tr.n.] în original ”these words are derived from the Arabic Shah, a King”, Howard Staunton, *Chess: Theory and Practice containing the Laws and History of the Game*, together with an Analysis of the Openings, and a Treatise on End Games, edited by Robert B. Wormald, London, Virtue and Company Limited, 1876, p. 5.

[30] Ioan Petru Culianu, *Arta fugii, op. cit.*, p. 166.

[31] *Ibid.*

zile, unde personajul răpit joacă șah persan și pierde constant, în alte situații pierzând personajele feminine, dar și în povestirea *Miss Emeralds* din colecția *Pergamentul diafan*, unde personajul narator joacă mai multe partide de șah cu bătrânul profesor William H.[32], pentru disiparea unei situații conflictuale. Șahul este întâlnit și în articolul politic *Fantapolitica*, unde conotația jocului este modificată, implicată fiind mintea unui șahist rus[33] care influențează evoluția politică a lumii pentru că ”politica reală nu e altceva decât un joc de șah ceva mai complicat”[34]. De asemenea, în studiul *Arborele gnozei*, Culianu explică gnosticismul ca pe o partidă de șah neterminată, întreruptă fiind în mod forțat[35].

Geometria spațială a romanului *Hesperus* include trei lumi paralele, dispuse spațial, stratificat pe verticală, pe trei nivele, civilizaţia Hesperus, pământenii mutanţi şi Hyperboreea, o triplă stratificare similară fiind tratată în articolul *Iatroi Kai Manteis. Structurile experiențelor extatice în Grecia,* în descrierea ținutului mitic al hyperboreenilor, structurat pe trei nivele, grădina zeilor, cea a eroilor și grădina poeților, suspendate ”deasupra regiunilor ploii și zăpezii”[36]. În acest eseu, Hyperboreea este prezentată ca un rezultat al suprapunerii de informații diferite, stratificate și integrate, despre ”un paradis pământesc situat pe o insula occidentală sau nordică, unde se poate ajunge numai după trecerea pragului dintre viață și moarte, dincolo de Leucade”[37]. În roman, civilizația hesperiană și cea hyperboreeană se percep reciproc ca rase diferite, rasa hesperiană și rasa hyperboreeană, deși sunt înrudiți genetic, hesperienii fiind urmașii ultimilor hyperboreeni refugiați în spațiu, după cataclismul declanşat pe pământ în anul 2384A, în urma exploziei centralei termonucleare din Groenlanda. Catastrofa ar fi decurs în acord cu ”visurile schizofrenice ale epocii petrolului și ale profeților lor”, aceştia fiind Lobett, Vinogradov, întâmplător nume de celebri matematicieni ruși, persoane istorice. Metafora profeților este puternică, suprapunându-se cu profeții Vechiului Testament, cei care își căutau țara, rătăcind prin lume, simbol al exilaților.

Un echipaj format din treizeci și trei de persoane, oameni de știință din rezervația Hyperboreea, au zburat cu nava Hesperus 1 pe planeta Venus, pământul rămânând nelocuit timp de 6000 de ani. În același timp, cinci mii de alte persoane din Hyperboreea s-au refugiat într-un adăpost antiatomic, construit pe o insulă muntoasă din Oceanul Pacific. După milenii,

---

[32] ”Am întreținut de atunci cu el o relație susținută și destul de cordială, datorită partidelor de șah care ne-au canalizat în mod pozitiv conflictele”, Ioan Petru Culianu, *Miss Emeralds, Pergamentul diafan. Ultimele povestiri,* scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Mihaela Gliga, Mihai Miroiu, Dan Petrescu, postfață de Dan Silviu Boerescu, București, Nemira, 1996, p. 49.

[33] ”Cum orice idee e concepută în capul cuiva, n-aș vrea să neîndreptățesc pe nimeni afirmând că autorul ei probabil a fost Iuri Andropov, șeful KGB. Evident, poate nu chiar el personal, dar în tot cazul o minte diabolică de șahist rus din preajma lui (evident, ca Mefistofel, dracul e totdeauna mai puțin negru decât pare, și totdeauna mai bun decât contrariul său, care e prostia înghețată)”, Ioan Petru Culianu, *Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice, op. cit.,* p. 126.

[34] *Ibid.*

[35] ”În realitate, dualismul a fost ca o partidă de joc nedusă până la capăt, dacă ținem să persistăm în această analogie. N-a fost o partidă prost jucată, ci una pur și simplu întreruptă cu forța”, Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei, op. cit,* p. 331.

[36] Ioan Petru Culianu, *Iter in silvis II. Gnoză și magie*, colecție coordonată de Tereza Culianu Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, traducere de Dan Petrescu, introducere de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013, p. 53.

[37] *Ibid.,* p. 49.

hesperienii au revenit pe pământ, populând teritoriul Hesperus 2, o suprafață de teren aflat pe continentul american, protejat de un zid electromagnetic. Autorul operează o inversiune a perspectivelor cronologice, transferând prezentul în Antichitate, având oportunitatea de a-l prezenta retrospectiv pe plan ficțional, viitorul fiind transformat în trecut. Un indiciu în acest sens este strecurat în paginile romanului, în anul cronologic 2000A, când ar fi survenit o criză a petrolului. Dar inversiunea planurilor cronologice se ambiguizează, autorul referindu-se la ideologii anilor 1800A, în care poate fi bănuită epoca iluminismului, astfel încât timpul narativ este exprimat în mai multe moduri, putând fi anul 2519H, 9633C, 1207A, A fiind codul antichității, C al perioadei de după catastrofă, H provenind de la Hesperus.

Analizat din perspectiva integrării conceptuale, romanul *Hesperus* este construit printr-o multitudine de suprapuneri la nivel temporal, spațial, auctorial și narativ. Pe plan spațial, sunt suprapuse cerul și pământul, reflectate în bicromatica tablei de șah, cerul luminos, alb și pământul negru, doi poli între care sunt dispuse ierarhic, vertical, trei civilizații diferite, cea hesperiană, cea a mutanților antropoizi primitivi și cea hyperboreeană. Din punct de vedere politic, bispațialitatea verticală reflectă polarizarea politică a lumii în perioada Războiului Rece, Vest-Est, democrație-comunism, separate de Cortina de fier, context în care călătoria spațială este o metaforă a exilului, distanțarea verticală semnalând diferența dintre cele două lumi, care sunt văzute ca două planete diferite. Starea de liminalitate și indeterminare este redată în titlul capitolului *Între lumi,* situație de risc fiind comunicată prin scena prăbușirii navei, moment în care cuplul de călători este atacat din toate părțile. Între cele trei dimensiuni spațiale se poate călători doar cu nava spațială, călătorie în care cititoarea recunoaște metafora ”sufletului ca navetă spațială”[38] a lui Macrobius, analizată de Culianu în studiul *Călătorii în lumea de dincolo* și a teoriei *ochema*, vehiculul sufletului, abordată în majoritatea studiilor. În urma suprapunerii spațiilor mentale sursă, rezultă o nouă structură emergentă, în care limitele clare dintre cele trei dimensiuni ale trecutului, prezentului și viitorului se contopesc la nivel macrocosmic și microcosmic, social și individual.

O altă suprapunere complexă este amestecul auctorial, existând o dimensiune comunicată în paratextele corespondenței, a colaborării dintre Culianu și soția sa, Carmen, la elaborarea acestui roman, la care se adaugă suprapunerea cu autorul fictiv al jurnalului, Keph, romanul fiind proiectat prin ochii acestui personaj, în care descoperim accente biografice. Din acest amestec, cititoarea percepe un Culianu-Keph studios ce colaborează cu Carmen, tonul lui Keph fiind uneori similar celui din corespondența întreținută de Culianu cu Mircea Eliade, în care autorul mărturisește dorința de a-și clarifica anumite aspecte ale cercetării științifice[39]. Din motive ce țin de legislația hesperiană, jurnalul păstrat de Keph este periculos, autorul acestuia riscând eliminarea, în cazul în care ar fi fost descoperit.

Suprapunerile multiple din roman sunt esențializate, pe de-o parte în metafora trunchiurilor vii, copacii oameni, hibrizi umano-vegetali, pe de altă parte în metafora mutantului genetic, ce poate fi înțeleasă ca amestec rasial, dar și ca simbol al minții umane moderne hibride, aflată în simbioză cu tehnologia. Computerul VHC ce conține”informația istorică” și ”scene din trecutul speciei” este simbolul sistemului colectiv de memorie externă,

[38] Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo, op. cit*., p. 248.

[39] ”Acum o fac pentru a sistematiza, a extrage esențialul din imensitatea materialelor studiate. Această înregistrare are pentru mine rolul unei clarificări supreme”, Ioan Petru Culianu, *Hesperus, op. cit.*, p. 41.

în timp ce computerul domestic reprezintă câmpul de memorie externă individuală. În civilizația Hesperus, fiecare locuință beneficia de un computer visual casnic, computerele funcționând în rețea, fiecare computer fiind ”legat de toate computerele Civilizației”[40]. Se observă, astfel, că romanul *Hesperus* este construit pe tema simbiozei dintre arhitectura cognitivă umană și sistemul de memorie externă, pornind de la proiectul creării unei noi rase și a unei societăți umane perfecte, reîntâlnit în povestirea *Tozgrec*. Acest proiect este pus în practică prin utilizarea Artei Transformării, a cărei cheie este oferită cititorului în penultimul capitol, *Stăpânul viselor*, în care i se revelă misterul acestei arte, ”*Un joc prin care* orice individ uman care stăpâneşte toate capacităţile creierului său poate sfida legile universului fizic”[41].

Hibrizii umano-vegetali semnalează hibridizarea esticilor și a vesticilor, dar se observă că spațiile mentale sursă trunchiuri de copaci se suprapun, la un alt nivel, cu conceptul de casă, hesperienii trăind în locuințe săpate în copaci uriași. Un hibrid vegetal antropomorfizat descoperim în povestirea *O răzbunare*, inclusă în volumul *Arta fugii*, sub forma ”rădăcinii uscate cu brațe și picioare răsucite, cu patru ochi (doi în spate), cu nas și gură”[42]. Ecuația narativă se complică și mai mult pe parcursul derulării acțiunii romanești, prin introducerea treptată a elementelor de dificultate, Keph dovedindu-se a fi de fapt un om, o clonă sau dublul lui Dennis Horton și a lui Damian, mutantul. Romanul solicită cititoarei un grad mare de mobilitate cognitivă, surprinsă de inversări de perspectivă cronologică și spațială, autorul schimbând brusc unghiul de proiecție a acțiunii, clonând personaje ce funcționează ca alter ego-uri ale sale, multiplicate la nesfârșit.

Arta Transformării este o metaforă a cogniției umane, diferită în cazul fiecărui individ, realitatea tangibilă fiind, de fapt, imaginară, o reflexie și o ficțiune a Artei, un joc cosmic programat ”*ca un mecanism de salvare”*. Pentru cel care stăpâneşte Arta, singurele realităţi sunt minţile umane, deşi „nu există o fericire valabilă pentru toţi”, există soluţii individuale, fiecare găsindu-și paradisul în „visul cel mai intim”, deşi visele se amestecă cu coşmaruri terifiante pe parcursul lecturii. Dintr-un alt punct de vedere, metafora somnului și a visului funcționează ca explicație a intrării în mediul digital. Viața poate fi percepută ca o formă de joc virtual, virtualiitatea fiind inclusă de Nicu Gavriluță în categoria lumilor imaginare și multidimensionale, realitatea virtuală creată pe computer și rețeaua World Wide Web preluând, după Gavriluță, funcția ”magicianului de serviciu al lumii moderne”[43], aceasta fiind de două tipuri, realitate virtuală senzorială și realitate virtuală conceptuală.

O altă ipostază a Artei Transformării poate fi procesul de integrare conceptuală, identificabil în metafora eliminării, în simbolul roților de lumină, a celor trei, patru ferestre, a celor trei câini, a dialogului mental cu Damian și a operației făcute de Stăpână, acest personaj fiind o metaforă a minții umane. În cursul operației, Keph trece printr-o stare de halucinație (”formând structuri mobile care închipuiau case, oameni, animale, plante, istorii, îşi amintea de palatul eliminării şi de roata aceea de foc care-l cuprinsese în vârtejul ei”). Trăirile sale

[40] Ioan Petru Culianu, *Ibid.*, p. 24.
[41] Ioan Petru Culianu, *Ibid.*, p. 182.
[42] Ioan Petru Culianu, *Arta fugii, op. cit., O răzbunare*, p. 203.
[43] Nicu Gavriluță, *Culianu, jocurile minții și lumile multidimensionale,* prefață de Moshe Idel, Iași, Polirom, ”Seminar, Filosofie”, 2000, p. 127.

sunt puternice, copleşitoare (”Mintea lui Keph începu să se tulbure, în timp ce corpul i se surpa încet pe dalele albe. Ultima închegare de forme pe care apucă s-o vadă fu aceea a unei roţi uriaşe de lumină, în care deslușea parcă figura unui om cu braţele larg deschise”). Se observă că, în acest proces de convergență mentală, amestecul de senzații și amintiri include și accente biografice (”o femeie cu un copil de vreo zece ani, un grup de oameni care discutau animat, doi îndrăgostiţi se aflau în grădină”). Totul pare o ”fantasmagorie pusă în mişcare de Stăpână”, mintea care preia controlul asupra emoțiilor și percepțiilor senzoriale (”mîinile Stăpînei, le simţea însă presiunea, sub care întreaga sa fiinţă se rupse în două. Fu o explozie totală, din rătăcirea căreia se regăsi cu greu şi în mod straniu, complet dedublat. Două conştiinţe separate deliberau la oarecare distanţă una de alta, auzindu-se şi percepîndu-se distinct”).

În imaginația cititoarei moderne, romanul *Hesperus* se suprapune, pe de-o parte cu scenariul filmului *Avatar,* prin comuniunea cu natura, în special copacii, peisajul albastru și verde văzut de sus, păsările gigant Elethal și Gavin, precum și prin înregistrările efectuate pe computer de către Keph, iar pe de altă parte, cu eminescianul Luceafăr-Hesperus. Un punct de origine al titlului romanului ar putea fi *Luceafărul* eminescian, analizat de Culianu în eseul mitanalitic *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul*[44], publicat în anul 1981, în perioada în care lucra la roman, numele Hesperus având cincisprezece ocurențe în acest text. Prin fanta ferestrei, ”Luceafărul (Hesperus)”[45] contemplă fata într-un scenariu cu fantasme, trimițând la steaua Hesperus, personificare a lui Hesperus adolescentin (”Hesperus care, tradițional, este companionul adolescenților”[46]), reprezentând, în viziunea lui Culianu ”o ființă alogenă în lumea aceasta”[47].

Bibliografie:

Couliano, P. Ioan, *Eros and Magic in the Renaissance*, translated by Margaret Cook, foreword by Mircea Eliade, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987 (1984), 265 p.

[44] ”Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul”, Ioan Petru Culianu, *Studii românești I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade,* ediția a II a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2006, pp. 67-82, publicat inițial în limba franceză sub titlul ”Les fantasmes de l’éros chez Eminescu”, în *Neophilologus*, 1981, pp. 229-238.

[45] Numele Hesperus are încă o ocurență în următorul paragraf: ”Această poezie de tinerețe, în care metafora este coalescentă încă, adică figurantul și figuratul sunt împreună prezenți în ea, poate să nu fie străină de geneza poemului *Luceafărul* (Hesperus), căci și Luceafărul este fiu al cerului și al mării, la fel ca ”amantul căzut dintre stele, ce rece/în mare murea” sub formă de perlă”, din ”Notă despre opsis și theoria în poezia lui Eminescu” / ”Note sur opsis et theoria dans la poesie d’Eminescu”, publicat inițial în *Acta Philologica* VI, Roma, 1976, pp. 93-98, redactarea eseului fiind datată de autor cu cu scriere de mână, septembrie 1973, Ioan Petru Culianu, *Ibid.*, pp. 27-34.

[46] *Ibid.,* p. 69.

[47] ”De aceea Hesperus descinde din cer de două ori la rînd, luând aparențele cele mai omenești pe care condiția sa de nemuritor îi permite să le ia. De fiecare dată însă el are ceva ce-o înspăimîntă pe fată: seamănă cu un ”mort”, cu un ”înger”, cu un ”demon”, într-un cuvânt, cu o ființă alogenă în lumea aceasta”, *Ibid.,* p. 71.

Culianu, Ioan Petru**,** *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri,* scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Mihaela Gliga, Mihai Miroiu, Dan Petrescu, postfaţă de Dan Silviu Boerescu, Bucureşti, Nemira, 1996 (1989), 219 p.

Culianu, Ioan Petru, *Hesperu*s, Bucureşti, Nemira, 1998 (1992), 190 p.

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minţii. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, ediţie îngrijită de Mona Antohi şi Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleşu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, cu un studiu introductiv de Sorin Antohi, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002, 362 p.

Culianu, Ioan Petru, *Arta fugii. Povestiri*, cu cinci desene ale autorului, prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002 (scrise între 1967 şi 1972), 252 p.

Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, ediţia a III a, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, notă asupra ediţiei de Tereza Culianu-Petrescu, prefaţă de Mircea Eliade, postfaţă de Sorin Antohi, traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan şi Ion Acsan, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2003 (1984), 449 p.

Culianu, Ioan Petru, *Arborele Gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, ediția a II a, traducere din limba engleză de Corina Popescu, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005 (1992), 382 p.

Culianu, Ioan Petru, *Păcatul împotriva spiritului. Scrieri politice,* ediția a II a adăugită, traduceri de Corina Popescu, Claudia Dumitrescu, Tereza Culianu-Petrescu, Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005 (1999), 266 p.

Culianu, Ioan Petru, *Studii româneşti I. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade,* ediția a II a, traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2006 (2000), 408 p.

Culianu, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a III a, traducere din limba engleză de Gabriela şi Andrei Oişteanu, prefaţă şi note de Andrei Oişteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în româneşte de Sorin Antohi), Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2007 (1991), 330 p.

Culianu, Ioan Petru, *Iter in silvis II. Gnoză și magie,* colecție coordonată de Tereza Culianu Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, traducere de Dan Petrescu, introducere de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013, 400 p.

Culianu, Ioan Petru*, Dialoguri întrerupte. Corespondenţă Mircea Eliade – Ioan Petru Culianu*, ediția a doua revăzută și adăugită, prefață de Matei Călinescu, ediție îngrijită de Tereza Culianu-Petrescu și Dan Petrescu, Iaşi, Polirom, ”Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013 (2004), 299 p.

Fauconnier, Gilles, Mark Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2003 (2002), 464 p.

Fauconnier, Gilles, Mark Turner, ”Conceptual Blending, Form and Meaning”, *Recherches en Communication* 19, 2003.

Genette, Gerard, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foroword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997 (1987), 427 p.

Gavriluţă, Nicu, *Culianu, jocurile minţii şi lumile multidimensionale,* prefaţă de Moshe Idel, Iaşi, Polirom, ”Seminar, Filosofie”, 2000, 192 p.

Rucker, Rudy, *Mind Tools: The Five Levels of Mathematical Reality*, Dover Publications, New York, 2013 (1987), 336 p.

Staunton, Howard, *Chess: Theory and Practice Containing the Laws and History of the Game*, together with an Analysis of the Openings, and a Treatise on End Games, edited by Robert B. Wormald, London, Virtue and Company Limited, 1876.

OCTAVIAN PALER – UNDE THE SIGN OF THE REVOKED VOW

Mariana Simona VÎRTAN (PLEȘA)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This essay aims to concentrate a walk through the lyrical universe created by Octavian Paler in his first writing, named The Shadow of Words. This collection of poetry, published in 1970, is a rescission of the asseveration he made to himself: not to write anymore, after he loses his first manuscripts. He will cancel this vow after two decades passed from this first writing trial. The author published this poetry collection when he was 44 years old as an image of ,,haste", as the he confessed. These lyrics are similar to the aphorisms because they are created as wise judgements related to different concepts that author's life was connected with, one way or another. One of them became the theme of his writing universe. The most important seemed to be loneliness. These poems were created as definitions, for concepts like: loneliness, melancholy, sadness, absence, silence, uncertainty, late regret, nostalgia, joy (white smile), humility, homesickness, anxiety, insomnia, abandonment, fear or love. On the other hand, to infinite feelings of the emotional sphere, are attached ,,the definitions" of some abstract concepts designed to shed light on the possibility of a wise transcending according to the creative spirit of these verses: hypothesis, mystery, introspection, lack of unity of opposites, alter-ego, etc. All these concepts, regardless of the field they belong to, are exposed as tangential lines related summaries of creative self. Each term is thought, in relation to appearance, strictly according to the author. The approach is, every time, with direct relation to the being, focusing on the positive or negative impact which they have on the self.

Keywords: poetry, loneliness, judgements, vow, definitions.

,,Definiţii lirice", aşa cum îşi numeşte autorul poemele din volumul *Umbra cuvintelor*, reprezintă primul pas concretizat în spaţiul literaturii pe care autorul Octavian Paler îl va face destul de târziu, la vârsta de 44 de ani, cu toate că era deja un nume consacrat în spaţiul cultural românesc, activând în jurnalism şi radio-televiziune.

După cum însuşi autorul mărturiseşte, apariţia sa, în spaţiul literar, a fost întârziată, puternic marcat fiind de pierderea manuscriselor din adolescenţă, prin care hotărâse, pe atunci, să pătrundă în spaţiul scriitoricesc. Jurământul de a nu mai scrie, făcut în acel moment, va fi respectat, cu neclintire, preţ de două decade, de la prima încercare literară. După această perioadă va revoca acest jurământ încercând, din nou, să îşi reclădească eul auctorial.

Autorul afirma, într-un interviu oferit lui Viorel Cacoveanu, ceva timp mai târziu: ,,Eu sufăr de răul acelor romantici care reuşesc de minune să găsească pământul nesigur chiar stând cu picioarele pe o stâncă. Şi pentru care melancolia nu-i vorbă poetică. E un acid care poate pune în pericol până şi o clipă fericită. O pătează, o strică, fiindcă n-a venit la timp, fiindcă trece sau pur şi simplu fiindcă e frumoasă. Un astfel de romantic izbuteşte să fie şi în amintiri pe jumătate intrus. Încât, incapabil să-şi asigure liniştea, nu are decât o soluţie, cât de

cât satisfăcătoare: să facă din melancolia lui un aliment, să devină parazitul propriilor sale carenţe, să-şi valorifice nesiguranţa. Mărturisită, vulnerabilitatea lui e parţial exorcizată. El nu vorbeşte despre sine pentru că ar fi prea plin de sine, ci pentru că acesta e singurul mod de a scăpa de sine."[1]

Sub egida acestei afirmaţii încifrate, autorul mărturiseşte, de fapt, că trăirea sa, propria sa existenţă, a avut drept sursă de convieţuire, cu propriul sine, scrisul: ,,printre altele aceasta mi-a dat literatura: posibilitatea de a mă suporta, mărturisindu-mă. Nu ştiu ce m-aş face fără această posibilitate. Nu mai sunt tânăr ca să mă lipsesc de ea. Şi mi-a mai dat ceva important. Dumneavoastră sunteţi de părere că a vorbi în pustiu e zadarnic?"[2]

În acelaşi interviu, Octavian Paler mărturiseşte că scrisul l-a tentat, încă din adolescenţă: ,,N-am descoperit scrisul târziu. Am publicat târziu."[3] Justificarea sa vine, tot ca răspuns, în acest interviu: ,,Am povestit în *Viaţa ca o coridă*, de ce am jurat să fug din literatură şi cum o pură întâmplare m-a încurajat să mă ţin de cuvânt, intrând redactor la Radio. Când mă uit acum în urmă, justificările şi regretele se amestecă. Mi-am pierdut tinereţea prea obsedat de soartă şi convins că performanţa profesională poate fi o ţintă posibilă în orice condiţii. Eram mulţumit de câte ori, după riscuri adesea deloc neglijabile sau obositoare meandre între Scylla şi Charybda, reuşeam să cred că am făcut ceva valoros. Azi socot că iluzia performanţei în sine şi pentru sine este nu numai deşartă, ci şi primejdioasă. Sunt, oricum, bucuros că foştii mei colegi mă judecă mai generos decât mă judec eu şi că n-am scris niciun rând pe care să doresc acum să-l ard."[4] Debutul său editorial are loc aşadar, la vârsta de 44 de ani, în anul 1970, ,,ezitant la începuturi"[5], printr-o impresionantă colecţie de ,,definiţii lirice", intitulate generic *Umbra cuvintelor - definiţii lirice*. Întrebat de Viorel Cacoveanu[6] despre simbolistica ideii de ,,umbră a cuvintelor", autorul mărturiseşte că volumul ,,alcătuit oarecum în grabă"[7] este, de fapt, ,,fructul unei precipitări"[8], de unde putem înţelege ideea de umbră asociată poemelor sale.

Volumul de versuri cuprinde poeme ,,lapidare, aforistice, în acord cu termenul originar al definiţiei (grecescul *aphorismos*)[9]. Acest termen redă o judecată organizată lapidar, dar expresiv şi concis, un adevăr, o sentinţă sau o părere cu privire la viaţă. În conformitate cu accepţiunea termenului par a fi şi aceste poeme care vin să enunţe nişte cugetări proprii cu referire la diferite concepte cu ale căror sensuri viaţa scriitorului a intrat în legătură, mai devreme sau mai târziu, unele dintre ele, devenind chiar suprateme ale universului creator, printre care cea mai importantă pare a fi viaţa întru singurătate. Preluând formula aforismului, Octavian Paler o recreează, uzitând de încifrările metaforei, prin care redă ,,stări de spirit sau

[1] Viorel Cacoveanu, *Interviuri literare*, Colecţia *Opera Omnia, publicistică şi eseu contemporan*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2014, p. 70
[2] Viorel Cacoveanu, *Op. cit.*, p. 71
[3] *Ibidem*, p. 73
[4] *Ibidem*, p. 74.
[5] Eugen Simion, *Scriitori români de azi, vol. IV*, (ediţie de autor), Bucureşti/ Chişinău, Ed. David/ Litera, 1998, p. 561
[6] Viorel Cacoveanu, *Op. cit.*, p. 74
[7] *Ibidem*, p. 74.
[8] *Idem*, p. 74
[9] *Idem, Ibidem*, p. 74.

afective”[10]. Astfel îşi găsesc locul, printre definiţiile sale, tribulaţii ale afectului printre care şi *singurătatea, melancolia, tristeţea, nesingurătatea, ponderabilitatea, absenţa, tăcerea, incertitudinea, regretul tardiv, nostalgia, bucuria (zâmbetul alb), umilinţa, dorul de casă, neliniştea, insomnia, renunţarea, frica, dragostea* etc.

Pe de altă parte, infinitelor sentimente din sfera afectului, le sunt ataşate ,,definiţii” ale unor concepte abstracte, menite să lumineze posibilitatea transcenderii corecte, în acord cu spiritul creator al acestor versuri: *ipoteza, misterul, introspecţia, absenţa, unitatea contrariilor, alter-ego-ul, întrebarea, eul, somnul, paradoxul, cicatricile, ponderabilitatea, pasul absent, cercul, febra, alternativa imposibilă, vidul, insul, uşile, echilibrul, himera, liniile paralele etc.* La acestea se adaugă fenomene reprezentative pentru natură şi elemente ce alcătuiesc peisajul: *curcubeul, drumurile, primăvara, floarea de colţ, munţii, felinele solemne, echinocţiul de toamnă, toamna, iarna, amurgul vegetal, amurgul, ulciorul, salcia, vara, florile, altitudinea, cerul, gravitaţia, zăpada, fructele, izvoarele, salcâmii*, etc. Toate conceptele, indiferent de sfera din care fac parte, sunt expuse ca rezumate ale unor linii tangenţiale conexe eului creator. Fiecare termen este gândit, prin raportare la apariţia sa, strict în viziunea autorului. Abordarea este, de fiecare dată, cu raport direct la fiinţă, urmărindu-se impactul benefic sau malefic pe care acestea îl importă asupra sinelui.

Astfel că termeni precum ,,absenţa” îşi dezbracă versiunea concretă, ,,definiţia” clasată în dicţionar pentru a deveni ,,tăcere a culorilor” prin substituirea, în plan metaforic, a culorii albului. Fiecare concept este aşadar analizat şi disecat, în funcţie de starea pe care o aduce autorului. Deşi sunt create în stil lapidar, cu tendinţă de abstractizare, ,,definiţiile lirice” din volum merg spre stilul clasic, prin structură, dar deţin, în cuprinsul lor, ,,nostalgiile unui sentimental incurabil”[11], dar nu direct ci strict sub masca acestor sentinţe dure şi riguros construite.

Stilul poemelor îl apropie, în viziunea lui Eugen Simion[12], de cel al lui Lucian Blaga. Asocierea a fost creată, probabil, prin raportare la tehnica de creaţie construită prin apel la metafora revelatorie, care încifrează sensuri şi despre al cărei importanţă Lucian Blaga nota: ,,Metaforele revelatorii încearcă, într-un fel revelarea unui mister, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară.”[13] Este vizibil că la astfel de mistere ale lumii face referire şi Octavian Paler, în definiţiile sale lirice, dar într-o abordare uşor diferită de cea blagiană unde metaforele revelatorii aduc: ,,prin natura lor un plus de semnificaţii noi şi inedite dar ele sunt îmbogăţite, la rândul lor, cu semnificaţii, prin aportul câmpurilor semantice ale simbolurilor nominale sau al verbelor care intră în componenţa metaforei, precum şi prin dinamica microtextelor generatoare de câmpuri semantice.”[14]

Octavian Paler nu coboară în profunzimea semantică a acestui concept, ci mai degrabă, caută să preia ideea de încifrare a misterului lumii, dar nu din nevoia de a aduce

[10] Eugen Simion, *Scriitori români,* p. 561

[11] Eugen Simion (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române* L-O, vol. IV, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 184

[12] Eugen Simion, *Scriitori români*, p. 562

[13] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 31

[14] Claudia-Carmen Botezat, *Metafora revelatorie în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2009, p. 50

semnificaţii noi şi inedite, ci de a le confirma pe cele vechi, deja existente, asupra cărora îndeamnă la cugetare. Cu toate acestea însă, şi în poemele sale se regăseşte aplicată simbolistica metaforei ca ,,dimensiunea ontologică a destinului uman"[15], aşa cum o aminteşte şi Lucian Blaga.

Acelaşi critic literar, Eugen Simion îl apropie şi de Tudor Arghezi, luând, în discuţie, ultimul poem al volumului: *Scrisoare către băiatul meu*, care aminteşte de poemul arghezian *Testament.* Ambele poezii devin nişte mărturisiri testamentare. În poemul arghezian sunt lăsate urmaşilor ,,cetitor" bunuri spirituale: ,,Nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte,/ […] / Cartea mea-i, fiule, o treaptă. […]/ Ea e hrisovul vostru cel dintâi/"[16].

În poemul *Scrisoare către fiul meu*, eul creator îi lasă fiului său, drept moştenire ,,urcuşul şi dorul": ,,Strămoşii tăi au ostenit la coasă/ şi dorm acum sub ierburi şi sub brazi./ În semn de doliu munţii îşi aştern/ peste morminte umbra la amiazi/ E rândul meu să mă întorc la ei/ şi-ţi las ce mi-au lăsat înaintaşii./ O sete dureroasă de urcuş/ şi-un dor înalt, înalt ca Făgăraşii/"[17]

Poemele, 121 la număr, sunt constituite sub forma unor ,,definiţii" în care Octavian Paler încearcă să creioneze liric imaginile unor concepte, teme sau motive literare subordonate unei suprateme care guvernează întreaga sa scriitură: singurătatea. Astfel sunt trecute, prin filtrul imaginaţiei creatoare: *maturitatea, umbra, melancolia, ipoteza, orgoliul, lacrima, întrebarea, pământul natal, eul, sinele, absenţa, izvoarele, timpul, salcâmii, somnul, paradoxul, nesingurătatea, stările, nedezrădăcinarea, ponderabilitatea, nesomnul, cicatricile, pasul absent, cercul, febra, tăcerea, incertitudinea, soarele, alternativa imposibilă, mestecenii, ceaţa, înstrăinarea, vidul, insula, fructele, reîntoarcerea spre sine, uşile închise, regretul tardiv, necunoscutul, deşertul, picăturile de ploaie, memoria, poarta veche, floarea de colţ, mersul, dedublarea, zâmbetul, primăvara, mutaţiile, curcubeul, drumurile, umilinţa, alter-ego, munţii, felinele, ecoul, dorul de casă, mareele, statornicia, introspecţia, vorbele nerostite, toamna, rănile nevindecate, iluzia, neliniştea, renunţarea, etc.* Luate, fie împreună, fie separat, anatemele regăsite în aceste ,,definiţii lirice", refac un univers construit pe motivul latinesc: *fugit irreparabile tempus* (Virgil, *Georgica III*, v.284) şi pe cel pe care îl enunţă *Ecclesiastul* (1:2): *vanitas vanitatum, omnia vanitas*, ca tribut adus oarecum unei împăcări cu destinul redat autoexilarii întru singurătate.

Poemele compun imaginea unui univers în care colăcăie, amestecate, în spiritul *coincidentia opossitorum*, elemente cadru ale dosarului existenţial: *vorbele nerostite vs. autoexprimare şi tăcere, înstrăinarea vs. reîntoarcerea spre sine, lacrima vs. zâmbet, echilibru vs. pasul absent, renunţarea vs. orgoliu, întrebarea vs. mister, pământul natal vs. drumurile, absenţa vs. nesingurătate* etc. Aşezate într-o ordine, pe care am putea-o considera aleatorie, aceste contrarii vorbesc despre fauna trăirilor unui eu creator puternic înrădăcinat în pământul roditor al totului.

Vorbe nerostite vs. autoexprimare:

[15] Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 31
[16] Tudor Arghezi, Testament, [în] vol. *Cuvinte potrivite*, Antologie, Editura Art, Bucureşti, 2014, p. 20
[17] Octavian Paler, *Umbra cuvintelor - definiţii lirice,* Editura Eminescu, 1970, p. 146

În definiţia lirică ataşată tăcerii, numită, mult mai sugestiv ,,vorbă nerostită", Octavian Paler construieşte, în chip metaforic, o imagine voalată a singurătăţii în doi. Vorbele pierdute în tăcere sunt asociate conotativ căderii zăpezii care separă simbolul dualităţii întregului din care fac parte EL şi EA. Vorbele nerostite îi separă deşi îşi stau aproape. Tăcerea devine o rupere a echilibrului şi a armoniei cuplului pe care o regretă, încercând să o refacă: ,,Şi alerg să te strig." Versul este reluat triadic, justificând, prin simbolistica ,,cifrei trei", neconcretizarea apropierii. Actul acesta nu mai poate fi realizat din cauza ,,vorbelor nerostite" care ,,ne despart, tot mai mult". La antipodul tăcerii stă ,,autoexprimarea". Aceasta ia forma unui sunet scos de clopot, pe care eul creator îl consideră triumfător în faţa morţii şi a uitării, prin depărtarea lui de matricea-mamă. Clopotul îi redă libertatea creându-i independenţa. Aceasta este recuperată la distanţa unui ,,pas de aramă". Imaginea acestei libertăţi redă o stare de pozitivism şi încredere.

Înstrăinarea vs. reîntoarcerea spre sine

Imaginea înstrăinării se recompune sub trecerea astrului diurn dinspre răsărit spre asfinţit. Sub metafora acestei treceri, se exprimă imposibilitatea fiinţei umane de a rămâne, în acelaşi stadiu al existenţei, trecerea fiind irevocabilă şi inevitabilă. Înstrăinarea primeşte aici o dublă conotaţie: trecere şi evoluţie, mergând spre inutilitatea reîntoarcerii spre trecut, ca act al cantonării şi involuţiei dar şi ca imposibilitate de *regressus ad tempore*, revocat fiinţei umane, încă de la început. Reîntoarcerea spre sine este imaginea reîntoarcerii spre propriul eu, definită de Octavian Paler, prin metafora drumului şi a ploii. Ambele readuc, în memoria sinelui, posibilitatea întoarcerii spre amintire, pe arcadele trecutului: ,,Drumurile despre care nu mai ştiam nimic/ nu mai ştiam nici măcar că am umblat odată", sunt reiterate, în planul prezentului, prin ,,prăfuirea mâinilor". Aceeaşi imagine este transpusă prin ,,ploile ruginite căzute din arborii uitaţi" care ,,se urcă pe crengi înapoi". Această reîntoarcere posibilă în spaţiul elementelor inanimate este transferată astfel asupra fiinţei umane capabilă să reitereze trecutul prin proiecţia amintirii.

Lacrimă vs. zâmbet

Tema melancoliei este reiterată prin două motive antipode: lacrima şi zâmbetul pe care autorul le defineşte, prin apel la elementele naturii şi a inanimatului. Lacrima deschide, în viziunea auctorială, ,,lacătele din noi", arătând, prin această apertură, sondarea vitalului existenţial regăsit sub forma închiderii a ,,lacătului." Zâmbetul, imagine opusă a lacrimii este regăsit ca formulare a ludicului, prin jocul unor urşi polari care se solidifică, renunţând la propria lor existenţă, peste care ,,trec în goană sănii." Imaginea ursului devenit zăpadă, din cauza frigului şi a vântului care ,,se-mbătase" şi ,,se zdrobea de case" sau ,,urla-n livezi", trimite spre jocul infantil al imaginaţiei creatoare care desenează bucuria acolo chiar şi unde imaginile create sunt de natură să simbolizeze terifiantul şi teama: ,,Vântul urla-n livezi/ Tragic, pe zăpezi."

Echilibru vs. pasul absent

Aceste două coordonate ale pelegrinului întru cunoaştere sunt prezente printre motivele liricii sale, ca încercare de stabilizare a traseului existenţial. Primul dintre acestea, echilibrul este definit ca simbioză a cuplului, a unităţii. Definiţia pe care Octavian Paler o dă acestui motiv literar se construieşte pe antiteza TU – EU: ,,tu cobori pe cuvintele spuse/ Şi eu

urc pe tăceri.” Cel din urmă, pasul absent, se construieşte pe aceeaşi imagine a dublului – fiinţa dual construită pe acelaşi TU – EU, se află de această dată despărţită de ,,un pas”. Eul creator oscilează în a-şi asuma această distanţă sau a o pune pe seama fiinţe iubite: ,,nu ştiu dacă pasul absent/e al meu/ sau al tău./” Poate doar afirma, cu certitudine, că ,,între noi curge noaptea.” Pasul absent este reluat, aşadar, prin imaginea nopţii care se interpune în recrearea cuplului adamic.

Renunţare vs. orgoliu

Două dintre valenţele eului: renunţarea şi orgoliul sunt definite de Octavian Paler ca antipozi ai echilibrului fiinţial. Orgoliul ia forma luminii redate de fulgere care ,,refuză să se transforme în şerpi” când se zdobesc de stânci, preferând, în schimb, ,,să se prefacă-n vreascuri/ şi astfel să se întoarcă-n foc./” Opţiunea focului purificator care ia forma şerpilor transformă alegerea în încercarea de atingere nesfârşită a înţelepciunii. Orgoliul nu primeşte la Octavian Paler decât valenţele pozitive văzut fiind ca posibilitate de autodepăşire a condiţiei umane sucombate de ideea imposibilului. Poemul închinat renunţării este scurt şi încifrează, în cuprinsul său, în baza unei comparaţii, imaginea renunţării ca boală, atât în spaţiul materialului: ,,lacătele mor încuiate/ dacă cheile se-mbolnăvesc de uitare/”. Subsidiarul acestei comparaţii ascunde îndemnul spre determinare ca o condiţie a reuşitei drept aplomb al uitării.

Întrebare vs. mister

Încifrarea şi dorinţa de a cunoaşte structurează universal operei paleriene în întregul său nu doar în spaţiul liric. Misterul ia forma seminţelor ,,nevăzute” lovite de păsări ,,fără să ştie cu ciocul”. Sub imaginea acestor păsări autorul aşează umanul faţă în faţă cu necunoscutul sub armura căruia se aşteaptă apariţia unei stele. Imaginea cunoaşterii ia, aici, prin urmare, forma luminii nocturne gata să se dezvăluie, dacă aşteptarea se concretizează. La capătul opus stă întrebarea ca necesitate nestăvilită a fiinţei umane de a accede spre cunoaştere, spre nevăzut, spre increat, spre mister. Aceasta e reconstituită sub forma unei pantere negre care ,,sare din iarbă/în trunchiul copacilor/cum dispare lumina/.” În decodificarea ei se regăsesc, la poli opuşi, umbra ca semn al necunoscutului şi lumina ca semn al cunoaşterii. Din lupta celor două şi din triumful uneia asupra celeilalte, eul creator vede posibilă naşterea certitudinii.

Pământul natal vs. drumurile

Alte două motive recurente universului auctorial sunt pământul natal, creator al apartenenţei şi al siguranţei umane, în dumul său prin lume şi drumurile ca metaforă a călătoriei spre cunoaştere a ieşirii din contingent. Pentru a evidenţia încercarea de ,,regressus ad uterum”, autorul foloseşte două simboluri ale forţei şi atotputerniciei: săgeata şi arcul. Sub imaginea celei dintâi, eul creator aşează fiinţa umană depărtată de matricea existenţială, de universal care a creat-o, pământul zămislitor de viaţă. Acesta este redat sub imaginea arcului care înalţă săgeata, fiinţa umană, permiţându-i distanţarea şi căutarea sensurilor existenţiale, amintindu-i, drept condiţie a permisivităţii de necesitatea de a se întoarce în sânul ei, prin moarte: ,,Mai devreme sau mai târziu/ săgeata coboară să moară în arc./” Înainte ca această întoarcere să fie îndeplinită fără drept de sustragere sau refuz, autorul aminteşte de metafora

drumurilor. Acestea iau forma unor ,,oglinzi nevăzute", omul alergând ,,de la o imagine la alta", în semn de căutare a rostului existenţial a aşezării întru cunoaştere.

Absenţă vs. nesingurătate

Definiţia absenţei se rezumă, într-un singur vers sau enunţ. Însă metafora sub care se regăseşte definiţia acesteia este cu atât mai sugestivă cu cât se concentrează în dimensiunile reduse: ,,Albul e tăcerea culorilor", absenţa oricărei încercări sau chiar şi statuarea prezenţei ei. Nesingurătatea aflată la celălalt capăt al absenţei, primeşte însemnele vegetalului, dându-i-se o definire, în acord cu ritmurile lui. Nesingurătatea ramurei ,,se cheamă pădure", iar nesingurătatea sunetului ,,se cheamă cântec".

Căutând în universul liric, creat de autor, se pot face nenumărate astfel de antiteze, menite să redea diversitatea trăirilor eului creator, cuprins între nesfârşite zbateri şi sforţări ale existenţei pe care o deşiră, prin aceste ,,definiţii lirice", în faţa lectorilor săi. Lirica lui Octavian Paler însumează astfel o paletă diversificată de teme şi motive literare care converg spre universul romantic devenind pretexte ale nevoii de a cunoaşte şi, în acelaşi timp, ale nevoii de a anula teama de singurătate şi de moarte. Atât temele pe care se construiesc aceste scurte poeme sau ,,definiţii lirice", cum le numeşte autorul, dar şi motivele recurente sau nu imaginarului poetic, reconstituie personalitatea creatoare a autorului; Prins între himerele căutării şi nevoia de a fi, autorul descătuşează, în libertate, în fapt, definiţia vieţii. În chip voit volumul se deschide cu un poem închinat ,,maturităţii" şi se încheie sugestiv cu o ,,scrisoare" către fiul său, aproape un testament care să anuleze trecerea în uitare şi sfatul întoarcerii spre moştenirea înaintaşilor, preţuirea dorului şi gândul continuu spre înălţare.

Bibliografie:

1. Arghezi, Tudor, *Testament*, [în] vol. *Cuvinte potrivite*, Antologie, Editura Art, Bucureşti, 2014
2. Blaga, Lucian, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
3. Botezat, Claudia-Carmen, *Metafora revelatorie în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, 2009
4. Cacoveanu, Viorel, *Interviuri literare*, Colecţia *Opera Omnia*, *publicistică şi eseu contemporan*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2014
5. Indrieş, Alexandra, *Sporind a lumii taină*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981
6. Paler, Octavian, *Umbra cuvintelor - definiţii lirice,* Editura Eminescu, 1970
7. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, vol. IV*, (ediţie de autor), Bucureşti/ Chişinău, Ed. David/ Litera, 1998
8. Simion, Eugen, (coord.), *Dicţionarul general al literaturii române L-O, vol. IV*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005

DISCOURS GRAPHIQUE ET DISCOURS SOMATIQUE – *TRAVESTI*[1]

Leontina COPACIU
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In this study I analyze the consubstantiality between the written text and the human corporality in the self-fictional postmodern novel Travesti (Disguise), by Mircea Cărtărescu, published in Romania in 1994. The author-character lives the drama of self-identity and lives the nostalgia of self unity? and absolute loss. The dream, the Double, the human corporality and the text are themes that build up the novel and are also, above all, means through which the author-character is trying to rediscover himself and to define his self identity.

Keywords: experience, postmodern Eros, absolute being.

Le roman autofictionnel *Travesti*, construit (professionnellement!) d'une manière fragmentaire et rétrospective dans une perspective postmoderne, configure son univers à travers des thèmes tels que le Double, la métaphore du miroir, le rêve, l'acte créateur et l'herméneutique de la corporalité. L'auteur-personnage, Victor, à l'âge de 34 ans se souvient et enregistre les événements (matérialisés en images/ représentations) traumatisants vécus dans son adolescence il y a 17 ans, dans le camp de Budila, exactement à la moitié des années vécues jusqu'ici, ainsi que les émotions/ les sensations ressenties dans le corps. Il assume le rôle de l'écrivain et *écrit le Livre en s'écrivant lui-même* animé du désir aigu de *guérison* des crises névrotiques (et de soi!?).

Le texte s'adresse directement au jeune Victor, « cher et mon seul ami », à qui l'auteur se confesse et en qui il cherche toujours, conduit par un désir (inconscient?) à retrouver son propre être:

„Mi-am privit mult timp în ochi imaginea răsărită din întunecime (erai tu, Victor, tu cel fără vârstă, tu dintotdeauna)"[2].

[1] Acest studiu a fost finanțat de către Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, Axa prioritară 1 Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere, Domeniul major de intervenţie 1.5 Programe doctorale şi postdoctorale în sprijinul cercetării, în cadrul proiectului *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE),* Contract nr.: POSDRU/159/1.5/S/140863.

Cette étude a été financée par le Fonds Social Européen par l'intermédiaire du Programme Opérationnel Sectoriel de Développement des Ressources Humaines 2007-2013, Axe prioritaire 1 L'éducation et la formation professionnelle pour la croissance économique et le développement de la société par la connaissance. Domaine majeur d'intervention 1.5 Programme doctorale et postdoctorale pour la recherche, dans le cadre du projet *Chercheurs compétitifs dans le domaine des sciences humaines et socio-économiques. Réseau de recherche multirégionale (CCPE)*, Contrat no: POSDRU/159/1.5/S/140863), *t.n.*

[2] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Editions Humanitas, Bucarest, 1994, p.92.

Le jeune Victor (ayant 17 ans), assujetti dans l'« état de miroir » (conformément à la théorie psychanalytique de Sigmund Freud) devient le partenaire de dialogue de l'auteur-personnage ; le dialogue entre les deux se réalise par deux types de discours : un verbal (du Victor l'écrivain) et l'autre somatique (du Double enserré dans le miroir). La corporalité de Victor s'étend pareille à des tentacules, en couvrant l'espace de la nuit :

mă gândeam la tine, Victor, ghemuit acolo-n oglindă, în cămara ta, în debaraua aceea înspăimîntătoare, în zaţul acela nocturn, şi-mi închipuiam cum, în noaptea fără limite, în baia ţărănească a lui Svidrigailov, se desprind din pielea ta valuri-valuri de abur negru îndesind noaptea şi enigma. Tu chircit acolo, tu cu mîinile la tîmple şi urlînd fără sunet în noaptea care nu devine mai rară, care prinde mai mult conţinut prin fumegarea pielii tale (p.57).

Victor porte en soi et avec soi « l'Expérience » nécessaire pour définir son identité – Lulu, le travesti rencontré pendant l'adolescence, dans le camp de Budila:

ştii, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul şi că acest furuncul se numeşte Lulu? (p.7).

Le contact avec Lulu a de graves répercussions dans sa vie, en développant des névroses manifestées par des crises périodiques qui l'obligent à s'interner pour de longues périodes dans un sanatorium. L'auteur-personnage avoue qu'il n'a jamais vraiment compris ce qui s'est passé auparavant.

Au fost imagini şi emoţii, dar în ce fel legate-ntre ele? Au fost alunecări ale realităţii în vis şi-n halucinaţie. Viaţa mea s-a împărţit de atunci în perioade cu Lulu şi perioade fără Lulu (p.14).

Conformément à la théorie du Dewey[3] liée aux expériences (esthétiques), les images sont équivalentes aux représentations et les émotions aux sensations qui pratiquement constituent l'expérience. Dans le roman de Cărtărescu les représentations se configurent au niveau mental du personnage et les émotions sont ressenties intensivement en corps. L'expérience se manifeste dans son propre corps en y supposant passion et douleur :

încet, viziunea s-a estompat, dar senzaţia de smulgere brutală, de răpire către altceva a persistat mult timp în zgîrciurile şi cleiurile corpului meu (p.144).

(Je spécifie que toutes les citations sans références critiques sont du roumain, de l'édition présente).

[3] John Dewey, *L'art comme expérience,* traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

Victor reconstitue et intègre dans le corps du texte la vie vécue par des synesthésies („Am văzut de fapt nu imagini, ci o emoţie mare!"), « d'une mémoire inconsciente de toute l'expérience relationnelle actuelle »[4].

Victor vit son existence aux frontières/ à la limite entre rêve et réalité. Dans la vie réelle il vit en réclusion et dans un état continu de répression, tandis que *le rêve* signifie l'épanchement des expériences intérieures :

am trecut în vis fără să-mi dau seama. Coboram într-o vale mlăştinoasă, acoperită cu lintină, mătasea broaştei, stânjenei veştezi... (p.60).

Le rêve postmoderne de Cărtărescu est orienté vers le bas, vers les abymes de la conscience et par l'intermédiaire de ceux-ci Victor ouvre plusieurs *portes,* des portes de la reconnaissance, fermées par les cadenas de chair de mollusques.

am ştiut deodată că găsisem camera interzisă, că eram la câţiva centimetri de enigmă, de revelaţie, de mântuire, şi că, totuşi, poate n-aveam să ajung la ele niciodată. Am ştiut că nu voi putea trăi nicicând cu adevărat, eliberat de chinul nesfârşit al vieţii mele, dacă nu voi pătrunde odată în camera secretă (p.150).

En passant par la dernière porte il redécouvre sa propre identité (perdue) et son existence prend sens. Par l'intermédiaire du rêve il se souvient qu'il n'a jamais eu une sœur :

căci *ochii aceia* negri şi fermi, genaţi delicat, erau chiar *ochii mei*, aşa cum mi-i văzusem de atâtea ori în oglindă, în prima copilărie, ca să-i uit apoi pentru atât de lungă vreme. Fiinţa cu cozi împletite stângaci, în rochiţa cu un desen în piept, ştiam acum, *eram eu* (p.170).

ayant accès à l'entière connaissance de son propre être (pendant son enfance, à l'âge de 7 ans, quand il était hermaphrodite – être absolu – sa mère a choisi le masculin). Ceux-ci est le trauma réel du personnage, vécu inconsciemment avant Lulu («Rana împinsă deodată la locul ei *real* cu zece ani înainte de Lulu!», p.172), et le fantasme du travesti n'est qu'un masque et un couloir d'accès vers les abymes du conscient et vers une expérience inconsciente, Victor en y retrouvant sa sœur jumelle perdue dans le bonheur et la souffrance de la salle interdite:

zâmbindu-mi de bun venit, copilul spectral se ridică în picioare şi mă cuprinse după mijloc, lipindu-şi capul cu tâmple aurii de şoldul meu. Geamăna mea dragă, soră pierdută şi găsită din nou! Am rămas aşa multă vreme, lipiţi unul de altul, inundaţi de lumina tandră a minţii (p.172).

[4] Françoise Dolto, *Imaginea inconştientă a corpului (L'image inconsciente du corps)*, Opere II, trad. de Marcela Petrişor, Editions Trei, Bucarest, 2005, p.23.

La guérison est possible en rêve par la reconnaissance et l'acceptation du féminin décomposée (-ant) dans son propre être :

i-am lăsat acolo pe cei doi copii, să se înfrunte etern: victimă şi călău, triumf şi dezastru, sublim şi abject, arhanghel şi estropiat, şi am fugit, trântind uşa camerei interzise, schimbat într-o clipă într-un morman de organe însângerate, dar, Doamne, Dumnezeule, în sfârşit VINDECAT! (p.173).

Cărtărescu explore au maximum l'idée de la binarité sexuelle (en suivant l'influence de Carl Jung), donc la dimension de l'existence féminine et masculine est perçue comme une modalité d'intégration de la personnalité et de vision complète sur le monde, non pas comme une agression à propos de la force et la raison spécifiques au principe masculin. Et à travers le rêve devient possible la réunion obscène et divine, cosmogonique et apocalyptique du féminin et du masculin – une forme de l'éros (postmoderne !?) :

mă aflam încă la o distanţă uriaşă de soare, cînd acesta, pe neaşteptate, emise către mine un filament orbitor, un tentacul de flacără, care m-a înglobat şi m-a absorbit în aurul pur, imaterial, din adînc. Eram, da, în Cartea atîta visată, eram Prinţul-Spermie gata să-şi îmbrăţişeze Prinţesa-Ovul în cerul pur al Celei-mai-frumoase-poveşti-de-dragoste, în nunta totală, în adevărul ultim şi orbitor. Lava dumnezeiască mi-a ars într-o clipă hainele şi părul, pielea şi zgârciurile, vinele şi oasele, maţele şi fecalele din ele, fierea şi otrava din ea, creierul şi nebunia din el, boaşele şi viitorul din ele, traheea şi laringele şi sucurile şi mucilagiile şi ganglionii. Mi-a topit dinţii şi globii ochilor şi stîncile urechii interne. Mi-a distrus liniile vieţii din palmă, m-a scos, m-a anulat, m-a sustras, m-a ridicat, m-a ales. Şi m-a reîntors la ce fusesesm dintotdeauna, ce nu încetasem să fiu, ce aveam să fiu pentru o mie de veşnicii, pentru un eon de eoni: plete de aur până la brîu, sîni rotunzi de femeie pe pieptul musculos, şolduri largi adăpostind între curbele lor sexul viril – şi un trandafir între degete, cu petale de lumină de aur (p.153).

Cette vision cosmogonique représente l'image de l'être scindé et montre la rupture intérieure du personnage qui « écrit le Livre – un Évangile mystique qui préconise l'Apocalypse et la Rédemption par l'écrit – et qui, par une régression contrôlée, se découvre un être primordial, le héros mystique dont le masculin et le féminin se dissolvent *aveuglement* »[5].

Une référence extratextuelle concernant la communion de ces deux principes, masculin et féminin, dans un seul être (androgyne) est constituée par la confession de l'auteur dans un Interview avec Raluca Alexandrescu pour « l'Observateur culturel » : « Je me sens profondément frustré de ne voir le monde qu'à travers les yeux de l'homme que je suis j'ai toujours souhaité voir aussi le monde par les yeux de la femme qui vit en moi à l'état latent »[6].

[5] Simona Sora, *Regăsirea intimităţii*, Editions Cartea Românească, Bucarest, 2008, p.252.
[6] Delia Pop, *Provocări ale postmodernităţii.* Editions Princeps, Iaşi, 2010, p.313.

Le roman de Cărtărescu est une poétique de l'écrit:

eu nu aveam dreptul să mă irosesc în rituri sexuale, pentru că trebuia să ajung scriitor, trebuia să-mi trăiesc intens nefericirea, mă aştepta mansarda cu un scaun, o masă şi un pat şi cu o sută cincizeci de cărţi de citit pe an. Până la treizeci de ani trebuia să ajung ori totul, ori nimic. Preţul era, ştiam şi ruminam ore-n şir ideea asta, monstruozitatea (p.34).

Pour lui l'écrit est un acte sacré qui suppose un énorme sacrifice et qui ne peut être souillé par aucun plaisir. Et pour accomplir cet acte:

el trebuie să ignore tunelele false ale dragostei sexuale şi să se întoarcă în sine, să fie bărbat şi femeie în acelaşi timp şi să facă dragoste cu sine însuşi în singurătatea de seară a palatului cerebral (p.140).

L'écrit est une transe déclenchée par le fantasme de Lulu qui entretient le mécanisme de l'acte créateur. Le texte prend naissance progressivement par l'intermédiaire des émotions pures (du corps), les seules persistantes, car « le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées »[7] :

Dumnezeule, dar *ce* se întîmplă? Sînt iar la masa de scris. Mi-e imposibil să-mi stăpînesc panica, bătăile inimii... Pe braţe am pielea înfiorată. Scriu tremurat, zgîrii de fapt pagina, dar trebuie să scriu, fiindcă fulgerările dureroase de amintiri pe care le-am avut toată ziua, prea rapid stinse ca să pot prinde ceva din ele în afara emoţiei pure, s-au desfăcut deodată sub ţeasta mea, cînd abia aţipisem, într-o răbufnire insuportabilă. Reacţia minţii şi a viscerelor mele a fost atroce (p.36).

Même s'il a été interné dans des sanatoriums, Victor ne guérit pas de sa névrose il essaye par conséquent une nouvelle thérapie – l'écrit, dernière solution à la crise, est le projet sauveur, prioritaire pour l'être :

Ce încerc aici e chiar ultimul lucru pe care-l mai pot face. Mă agăţ acum ca de cel din urmă pai de gîndul că poate e posibil să mă vindec prin scris. Adică să dezleg, atît cît mă ţin puterile, ghemul ăsta, încurcătura asta de intestine, mandala asta întreţesută în creierul meu. Dacă scrisul e, cum se spune, o terapie, dacă el poate vindeca, ar trebui s-o poată face acum. Voi mînji pagină după pagină, voi folosi foile ca pe nişte tifoane ce se vor împregna nu cu cerneală, ci cu supuraţia rănii mele străvechi. Poate că, în cele din urmă, totul va trece în ele şi, pe măsură ce vor deveni mai purulente, mai colcăitoare, eu însumi mă voi goli de venin (p.17).

Le désir de devenir écrivain et d'accomplir son rêve artistique – écrire le Livre qui jaillira impérativement de son propre corps devient l'obsession constante du personnage-écrivain. Dans le livre sur l'image du corps, Françoise Dolto montre que celle-ci « est liée au sujet et à son histoire », ayant la possibilité de devenir « préconsciente…au moment où elle

[7]Roland Barthes, *Plăcerea textului (Le plaisir du texte)*, trad. de Marian Papahagi, Editions Echinox, Cluj-Napoca, 1994, p.48.

s'associe avec le langage conscient qui utilise des métaphores et des métonymies étant en rapport avec l'image du corps »[8]:

Mă vedeam peste zece ani, scriind înfrigurat la acea Carte […] produsă nu doar de mintea mea, ci secretată de glandele corpului meu, expectorată de plămânii mei, stoarsă din testiculele mele, eviscerată din burta mea, ţîşnită din carotidele mele (p.81).

Le texte écrit est le miroir dans lequel il se regarde et où il se reconnaît et il est également un moyen d'épanchement des expériences intérieures, en devenant plus réel que le propre être du personnage :

închis în odaia asta minusculă, retez acest text din camera minţii mele cum mi-aş extirpa singur, în oglindă, o tumoare monstruoasă. Simt aici o traumă veche, înşelătoare, ascunsă în mii de straturi de pieliţă, orbitoare ca perla între limbile scoicii. Cu cît mă-nverşunez mai tare asupra ei, cu-atît mă-ngrozeşte însă gîndul că nu retez o tumoare, ci un organ vital, ca şi cînd textul meu ar fi adevărata mea fiinţă, iar eu însumi – doar o iluzie (p.110).

Victor, enserré dans le miroir, son double du même sexe (« car dans le miroir le sexe n'ont aucune importance ! »[9]) est le lecteur du Livre qui pulse la vie…et pas n'importe quelle vie, mais la propre existence du Victor- l'écrivain auquel *être corporel* devient consubstantiel avec le Texte. Dans la vision de l'auteur postmoderne le corps « se transforme en métaphore, en catégorie esthétique, en s'exprimant à travers le langage. Pareil à tout autre texte, le corps peut être écrit ou dit, entre en dialogue avec d'autres discours (avec le Texte/ le Livre), il subisse leur pression et génère à son tour des significations infinies »[10] :

Tu, Victor, singurul meu cititor, prietenul meu de dincolo de sticla oglinzii, nu vezi decît textul, ochiurile lui regulate, încropind un desen înşelător. Ignori că un rînd de pe prima pagină comunică prin intermediul esofagului meu cu un cuvînt de la pagina 40 şi că nervii mei cranieni scurtcircuitează simboluri şi aluzii. Asemenea homunculului care se-ntinde pe emisferele cerebrale, îmi întind şi eu sub scoarţa textului fruntea-ncreţită, gura căscată, limba întinsă pe douăzeci de pagini, trupul mic şi ridicol (dar palmele cu falange enorme, făcute parcă să susţină arcul de piatră al povestirii). Sînt totuna cu textul care mi s-a lipit de corp şi mă-nvenineză. Scriu mai departe, cu pixul, în faţa ferestrei... (p.108).

« L'être de l'auteur coexiste avec le texte, et le discours narratif consomme (pratiquement) avec cruauté le corps de celui qui écrit, en exploitant son *l'infirmité*, la faiblesse, la douleur, il le sacrifie. Il prend sa vie pour s'incarner et vivre. Il s'agit d'un troc dans lequel l'écriture promet en échange quelque chose qui ne peux pas être refusé : la libération de la souffrance »[11] (ou de soi !?).

[8] Françoise Dolto, *op.cit.*, pp. 22-23.
[9] Simona Sora, *op.cit.*, p.253.
[10] Delia Pop, *op.cit.*, p.305.
[11] *Ibidem*, p.316.

Drama trebuie privită în faţă, măcar o clipă. Apoi hemoragia-mi poate năvăli în subteranele minţii, se poate revărsa din gingiile şi nările mele peste foile astea, ca să le facă fleaşcă şi sîngele să se încarce cu a cincea umoare, sucul albastru al cernelii. Voi putea fi găsit aşa cum mi-am dorit întotdeauna: putrezit de mult, uşor ca aerul, cu capul prăbuşit pe manuscrisul meu, lipit de el, una cu el... El carne din carnea mea, eu text din textul lui (p.168).

En analysant la configuration de l'espace narratif dans Travesti, nous avons observé que le roman contient deux plans corrélés perpendiculairement : au plan horizontal l'auteur-personnage essaye de redéfinir son identité problématique par la relation avec l'Altérité (le Double enserré dans le miroir) et par la réunification onirique avec la sœur jumelle perdue (le principe féminin rompu vulgairement de son propre être absolu), et au plan vertical le Livre prend naissance de *l'être corporel* de l'écrivain, ceux-ci devenant consubstantiels avec le Texte écrit. Ainsi, ces deux plans narratifs sont construits par deux types spécifiques de discours : un discours graphique et également mental (caractérisé par des mots et des images-représentations, situé au niveau linguistique et psychique) et un discours somatique (caractérisé par des émotions- sensations, situé au niveau du corps).

BIBLIOGRAPHY

Roland Barthes, *Plăcerea textului (Le plaisir du texte)*, trad. de Marian Papahagi, Editions Echinox, Cluj-Napoca, 1994.

Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Editions Humanitas, Bucarest, 1994.

John Dewey, *L'art comme expérience,* traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

Françoise Dolto, *Imaginea inconştientă a corpului (L'image inconsciente du corps)*, Opere II, trad. de Marcela Petrişor, Editions Trei, Bucarest, 2005.

Delia Pop, *Provocări ale postmodernităţii*, Editions Princeps, Iaşi, 2010.

Simona Sora, *Regăsirea intimităţii*, Editions Cartea Românească, Bucarest, 2008.

FOUCAULT AND PARRHESIA: THE RELATIONSHIP BETWEEN PHILOSOPHY AND POLITICS[1]

Cristian ZAGAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: In the final stage of his life, Foucault devoted himself to a project of a genealogy of critique. This genealogy of critique made him focus on the Greek notion of parrhēsia as a form speaking the truth. This paper aims at analyzing the notion of parrhesia as well as the various aspects of the parrhesiastic attitudes and functions. Tracing the tensions and connections in the act of parrhesia I try to emphasize the relationship between the will of truth that constitutes philosophy and the will of power that mainly represents politics by following the last courses held by Michel Foucault at the Collége de France.

Keywords: Foucault; parrhesia; philosophy; truth; politics.

Introduction

In the final years of his life, Michel Foucault dedicated two sets of lectures on the unwrapping of various meanings on the notion of parrhesia. The first lectures, named The Government of the self and others were held in 1982-1983. The second lectures, entitled The Courage of the Truth took place in 1983-1984. At the start of the first lectures Michel Foucault announces his *modus operandi* by admitting that his aim is to historically analyze the veridiction forms, the governmentality procedures, the pragmatics of the self and its forms[2]. By this, he focuses on a genealogy of the political discourse, that settles on two important aspects, that of the government of the Prince, and that of the government of the Prince's soul.[3] The first section of this paper is dedicated on identifying different forms of parrhesia, following the last two courses kept by Michel Foucault at the Collége de France in 1982-1983 and 1983-1984. The second section examines various aspects in which parrhesia intersects and even intertwines with the foucauldian term of power/knowledge. The last section consists in some final considerations about the forms of parrhesia and how they relate to philosophy and politics.

The three forms of parrhesia

Parrhesia is a Greek word which made Foucault focus on finding its roots, to establish its full etymology and to locate its surface of emergence in the Greek classical works.

Michel Foucault starts his inquiry on the notion of parrhesia by identifying the general and rather louse meaning, that can be define as free and truthful speech. One of the important

[1]ACKNOWLEDGEMENT: This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network

[2] Michel Foucault, *The Government of the self: Lectures at the Collége de France 1982-1983*, Trans. by G. Burchell, Palgrave, Basingstoke, 2010, p. 5.

[3] Id., p. 6.

texts that Foucault takes in consideration is Euripides' tragedy *Ion*. In this classical text of the ancient Greek culture, Foucault follows and discusses the term parrhesia by underlining the political requirements of the individual. According to the French philosopher, although there are many characters in the tragedy, only two are parrhesiastic figures. These are Ion, the son of the god Apollo and Kreusa, the Athenian princess. Ion, the main character, is a servant at the temple of Delphi, without any knowledge of who his parents are. This entire Greek tragic play is centered on the call for the truth to be revealed. The Delphic temple serves here as the focal point of Greece, where truth is asked and usually showed by Apollo, trough the oracle. Kreusa goes at the Delphic temple and asks Apollo about the fate of their son, but she does not receive an answer. As a result of the silence of Apollo, Kreusa, later, performs a parrhesiastic act. The parrhesiastic act of Kreusa is a two folded one: firstly as an imprecation, secondly more as a confession and self-accusation. Foucault identifies this two folded act of parrhesia played by Kreusa as the root of two discourses that will separate from each other in history:

"Discourse of imprecation and discourse of confession: these two forms of *parrhēsia* will split apart in future history, and, we see, as it were, their matrices here."[4]

Foucault classifies these two early forms of parrhesia as the judicial parrhesia, in the case of the discourse of imprecation and moral parrhesia in the case of the confessional discourse:

"This is not [designated as] parrhēsia in the text, but will be later, is what could be called judicial *parrhēsia*. And finally, we see a third practice in the text, a third way practice in the text, a third way of telling the truth, which is not [designated as] *parrhēsia* in the text, but will be later. We can call this moral *parrhēsia*, which consists in confessing the offence the offence which weights on one's conscience, and confessing it to someone who can guide us and help us out of our despair or out of feeling at fault. This is moral *parrhēsia*."[5]

The situation of Ion, in regards with performing the parrhesiastic act, is much more complicated. He wants to manifest a different type of parrhesia. The type of parrhesia Ion wants to express is the political parrhesia. But he is unable to practice parrhesia because he does not know who his mother is. By tradition, only those born in the city they live can have the right to participate in the political sphere. And because he does not know his mother, he also does not know if he was born in the city-state of Athens, where he is supposed to participate politically. Parrhesia, in the case of Ion, becomes a right that he needs to have; it is a birth right of every Athenian citizen, that gives the freedom of truthful speech in the political matters of the city-state. Thus, someone does not know his origins of birth, as it is the case with Ion, is deprived by the right of using parrhesia:

"One is called *parrhēsia* by Euripides in this text. We may call this, let's say, political *parrhēsia*, or statutory-political *parrhēsia*: it is the well-known statutory privilege, connected to birth, which is a way of exercising power by what is said and by truth-telling. This is political *parrhēsia*."[6]

[4] Id., p. 139.
[5] Id., p.154.
[6] Ibidem.

Euripides' tragedy manages to capture the main theme of parrhesia, where the notion rarely appears mentioned, but it constantly brought to the surface. It illustrates a sort of game of parrhesia, sometimes being searched, as it is the case of the character of Ion, sometimes bargained - the case of Kreusa and other times it is denied - the case of Apollo. Here, the sun god does not answer truthful, or, in most cases, it does not speak at all. The way he sheds light to Ion about his lineage is trough the goddess Athens. Above that she also tells him about his destiny in reshaping the city-state of Athens' political structure into a true democracy. Here, there are two interesting observations that Foucault makes. The first one is in correlation with the behavior of the gods. Foucault insists that parrhesia can be is a something to which only humans have access to. So even if the Greek deity, as it is the case with Euripides' tragedy, performs truthful speech acts, they are not situated within parrhesia:

"On the one hand, none of the gods is the bearer of *parrhēsia*. Neither the reticent oracle of Apollo, nor Athena's proclamatory declaration at the end of the play fall within the domain of *parrhēsia*, and in Greek literature the gods are never endowed with *parrhēsia*. *Parrhēsia* is a human practice, a human right, and a human risk."[7]

The second observation made by Foucault is on risk assumed when performing parrhesia constitutes a crucial condition for the state of freedom, in the case of individual and for the constitution of democracy in the case of political structuring. For Foucault, parrhesia is emerges whenever four criteria are in play. The first one is the act of speaking the truth. The second is constituted by courage of speaking the truth by assuming a risk that can even jeopardize his life. The third involves a type of criticism which is directed one's self, or towards someone that is placed higher in a power relationship. The last criterion implies responsibility in the act of exercising parrhesia, in connection with freedom:

"[...] *parrhēsia* is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth, trough frankness, a certain relationship to his own life trough danger, a certain type of relation to himself or other people trough criticism (self criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law trough freedom and duty. More precisely, *parrhēsia* is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relation to the truth, and risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve other people (as well as himself). In *parrhēsia*, the speaker uses his freedom and chooses frankness instead of persuasion, truth instead of falsehood or silence, the risk of death instead of life and security, criticism instead of flattery, and moral duty instead of self-interest and moral apathy."[8]

But how does parrhesia function under the precepts of criticism and risk? How could the parrhesiast (truth-teller) manifest criticism under the greatest risk of all? Foucault suggests that parrhesia, as a discursive practice, was accepted in the ancient Greek space, under a pact between the truth-teller and the person of power that was criticized.

"Thus the true game of *parrhēsia* will be established on this kind of pact, which means that if the parrhesiast demonstrates his courage by telling the truth despite and regardless of everything, the person to whom this *parrhēsia* is addressed will have to demonstrate his greatness of soul by accepting being told the truth. This kind of pact between the person who

[7] Ibidem.

[8] Michel Foucault, *Fearless speech*, edited by Joseph Pearson, Semiotext(e), Los Angeles, 2001, pp.19-20.

takes the risk of telling the truth and the person who agrees to listen to it, is at the heart of what we could be called the parrhesiastic game."[9]

The relationship between philosophy and politics

An important aspect regarding political parrhesia is that of how does it manages in the game of power relations, either subtle, as in the political regimes of democracy, or less subtle, as it is the case in monarchy-type of regimes. Foucault dedicates a great deal in discussing this issue. Surprisingly, he suggests that political parrhesia can have two values - positive and negative, according to the political regime in which is performed. The French philosopher identifies four conditions that are mandatory for the existence of positive political parrhesia.[10] The first is the formal condition that represents the constitution or *politea*. For a positive political parrhesia to be possible, the constitution needs to rely on two basic democratic principles: equality under the law (*isonomia*) and the equal right to speak in public (*isêgoria*). The second is the condition de facto. This condition is described by Foucault as the game of ascendance or superiority (*dunasteia*) of a political individual in a democratic regime. He is not superior over others in terms of privileges or status in regards to the law. He is recognized by others as superior in terms of personal virtues and not by rights. One such historical example in ancient Greek is Pericles. The third condition is that of truth (*logos*). This entails that all actions and speech acts must be rational and true. The forth is the moral condition, in which the courage to perform parrhesia (andreios) is active. For Foucault, it was the synergy between the political parrhesia and democracy with the support of the above mentioned principles that made the period of Pericles to be called the 'golden age' of the city-state of Athens.

The negative political-parrhesia can be found in autocratic regimes. It can be found even in democratic regimes, when the relation between parrhesia and democracy is altered, when the principle of *isêgoria* or *isonomia* are no longer active. Foucault mentions several Greek texts where this issue is being discussed. An example being the treatise *Peri tês eirênês* (On the Peace by Isocrates), emphasizes how orators are treated in the unequal way in regards to public speaking:

"So, there is bad *parrhēsia* when measures are taken against orators, or orators are threaten with such measures, like expulsion, but these measures may go as far as exile, or ostracism, and also, in some cases (and Athens had experienced this and will do so again in the future) death."[11]

The censorship and punishment of the public speakers that had until now used parrhesia left room only to the orators that where masters in the art of rhetoric. Rhetoric, for Foucault, is situated in perfect opposition with parrhesia.[12] The process of rupture of the parrhesiastic pact reached its pinnacle moment with Socrates' trial. With Socrates' death, the

[9] Michel Foucault, *The courage of truth: Lectures at the Collége de France II. 1983-1984*. Trans. by G. Burchell, Palgrave, Basingstoke, 2011, pp.12-13.
[10] Michel Foucault, *The Government of the self: Lectures at the Collége de France. 1982-1983*, Trans. by G. Burchell, Palgrave, Basingstoke, 2010, pp.173-180.
[11] Id. p.181.
[12] Id. p.226.

relationship between philosophy, truth and politics reaches a turning point.[13] This is the encounter between Socrates, as the representative of the will to truth, with the political demos of Athens, representing the will to power. In this context Socrates is judged (and found guilty) for his parrhesiastic criticism. And as a final gesture of parrhesia directed to him, Socrates refuses to escape and accepts the verdict. Not because the verdict was just, but because he believed in the just laws of Athens.

The episode of Socrates' death led Plato to seek another place in which he can perform the act of parrhesia. If Socrates had the many (demos) to uphold the parrhesiastic pact, Plato only had one, the ruler of Syracuse, Dionysus. After Foucault analyzes in great depth the relationship between counselor and the Prince, as it was the case of Plato and Dionysus (both the Old and the Young), he identifies a set of elements that make possible liberty (eleutheria) and, implicitly parrhesia in an autarchic political system. Firstly, parrhesia undergoes a twofold transformation. The philosopher parrhesiast will interact with the sovereign in issues that concern the political, but also at the level of the sovereign's soul trough psycagogic parrhesia. This marks a sudden shift of scenery, from the philosopher who practices parrhesia in the public square (Socrates) to the philosopher who practices parrhesia at the court of the sovereign and even operates at the level of his soul (Plato):

"On the one hand, *parrhēsia* appears as something that is certainly necessary in the political field strictly speaking. *Parrhēsia* is a directly political act which is exercised either before the Assembly, or before the leader, governor, sovereign, tyrant, and so on. It is a political act. But, on the other hand, and this is clear in Plutarch, it is also an act a way of speaking which is addressed to an individual, to his soul, and it concerns the way in which this soul is to be formed."[14]

Foucault identifies some of the elements required in order make possible the relationship between the sovereign and the philosopher-counselor. Firstly there is the need for collaboration (koinôia) between the two which, in the best case scenario can evolve into a friendship (philia). Secondly, there needs to be an opportune moment for the parrhesiastic philosopher to intervene (kairos), both regarding the matters of politics and those of the sovereign's soul. Therefore, the parrhesiastic philosopher as a counselor for the sovereign is able, trough advice (somboulē) to cover both fields of philosophy - the field of abstract thought (logos) and the field of reality (pragma)[15]. The interest of philosophical parrhesia towards the soul of the sovereign can also be traced in Plato's *Republic*, where the idea of the philosopher-king or that of the king-philosopher is depicted:

"Unless, I said, either philosophers become kings in our states or those we whom now call our kings and rulers take to the pursuit of philosophy seriously and adequately, and there is a conjunction of these two things, political power and philosophical intelligence...there can be no cessation of troubles, dear Glaucon, for our states, nor, I fancy, for the human race either."[16]

Final considerations

[13] Maria Toumboukou, Truth telling in Foucault and Arendt: Parrhesia, the pariah and academics in dark times in Journal of Education Policy, 27:6, p.852.
[14] Id.p.194.
[15] Id., pp.201-221.
[16] Plato, *Republic*, Book V, Trans. by B. Jowett and Lewis Campbell, Clardon Press, Oxford, 1894, pp.712-713.

At the beginning of this paper I have tried to show some aspects regarding Foucault's endeavor in his final years of his life in pinpointing the genealogical roots of the notion of parrhesia. That endeavor led him to Euripides' tragedy *Ion*, the oldest text where term parrhesia is to be found. Although there is only one form of parrhesia named explicitly here (political parrhesia), Foucault believes that he found two more, the judicial and moral parrhesia. The last one will evolve and manifest at a large scale, when it will be used as a Christian the practice of confession.

In the second part I have outlined different conditions and principles in which the act of parrhesia can be exercised, depending on the circumstances that regard the political regimes. Moreover, I have showed how philosophy and politics are inextricably connected trough parrhesia. This relationship makes possible a critique of political power by philosophy, trough parrhesia.

Bibliography

Foucault, Michel, *The Government of the self: Lectures at the Collége de France 1982-1983*, Trans. by G. Burchell, Palgrave, Basingstoke, 2010;

Foucault, Michel, *Fearless speech*, Edited by Joseph Pearson, Semiotext(e), Los Angeles, 2001;

Foucault, Michel, *The courage of truth: Lectures at the Collége de France II. 1983-1984*. Translated by G. Burchell, Palgrave, Basingstoke, 2011;

Plato, *Republic*, Book V, Translated by Benjamin Jowett and Lewis Campbell, Clardon Press, Oxford, 1894;

Toumboukou, Maria, Truth telling in Foucault and Arendt: Parrhesia, the pariah and academics in dark times in Journal of Education Policy, 27:6, pp.849-865, Routledge, London, 2012.

VIRGIL MAZILESCU - ”BEYOND, BESIDE AND ABOVE THE 80 GENERATION”[1].A PRELIMINARY DISCUSSION

Cristina VASILICĂ
”Transilvania” University of Braşov

Abstract: This article outlines the essential frameworks to discuss the connections between the 80s poetry with Virgil Mazilescu's, the poet who uses 10 years in advance the techniques of the construction of the poem that will become the brand identity of the 80s generation, including the democratic language, openness to the real or reflexive consciousness. As we shall see, Virgil Mazilescu was already connected to the cultural phenomena of the time, acknowledging the transformations to which poetry was subtly subject to, which could have easily convert him in a genuine promoter of a new type of poetry. However, between Virgil Mazilescu's poetics and the eighties phenomenon there are inherent differences, too, which draws its uniqueness, making him the utterly sovereign on a singular lyrical territory.

Keywords: Virgil Mazilescu, eighties generation, postmodernism, democratic language, reflexive consciousness

În discuțiile despre genealogia poeziei direcției ’80, Virgil Mazilescu ocupă o poziție paradoxală. Revendicat de o parte a optzeciștilor ca deschizător de drumuri al poeziei tinere, Mazilescu se află în situația ingrată de a concura pentru această poziție cu un „rival” foarte puternic: poezia americană a anilor ’50 (în special „generația beat”). Generația ’80 tinde mai curînd spre stabilirea unei paternități de import, pe potriva aspirațiilor sale către dobîndirea statutului de inovatoare absolută a discursului liric, atitudine justificată, îndeosebi, de ancorarea poeziei în substanța realului, deschiderea limbajului poetic către toate zonele de expresivitate ale limbii și redescoperirea corpului și a propriei individualități.

Printre trăsăturile după care poezia cotidianului poate fi recunoscută, Alexandru Mușina amintește ironia, inventivitatea, directețea, sinceritatea, lipsa de prejudecăți și o doză discretă de pudoare, iar ca moment de cotitură al noii poezii stabilește nașterea generației *beat*, marcată de apariția poemului *Howl*, al lui Allen Ginsberg, în 1956. Poeții direcției ’80 ar participa, astfel, la un fenomen de sincronizare cu literatura epocii, manifest în mai multe țări europene. În eseul *Educațiunea poetului sau armăsarul și jocheul*, Alexandru Mușina afirmă că scriitorii anilor ’70 nu aduc în literatură inovații majore față de cei ai anilor ’60, fiind doar o prelungire mai „cultă” a primilor. Lecturile șaptezeciștilor nu ocolesc literatura proletcultistă, dar nu se mai rezumă doar la ea. În școală, membrii generației ’70 au deja acces – însă doar parțial, sporadic – la operele importante ale culturii universale, astfel că literatura pe care ei o vor produce va avea drept unic material... cultura. Rezultă o poezie rămasă captivă în mecanismul lingvistic, manieristă, prețioasă și deci artificială și încă foarte departe de real. Primii care au realmente șansa unei instruiri adecvate și a formării unei culturi veritabile sînt – spune Alexandru Mușina – poeții generației ’80. Sînt amintite, în acest scop, reeditările poeților interbelici și postbelici (Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș etc.) și traducerile semnificative din poezia modernă și contemporană universală,

[1] Caracterizare făcută de Dan Arsenie poeziei lui Virgil Mazilescu, într-un interviu cu Dumitru Augustin Doman, 09 Mai 2009, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1961:interviu-cu-dan-arsenie&catid=220:revista-arges-mai-2009&Itemid=112 accesat la 22 mai 2015.

accesibile și în original optzeciștilor, care cunosc mai multe limbi străine. Se face și observația că poezia universală recentă e asimilată cu naturalețe, deducem – fără exhibarea ostentativă a achizițiilor culturale pe care le posedă producătorul de poezie, ca în cazul șaptezeciștilor.

Situația lui Virgil Mazilescu e, din păcate, scăpată din vedere în această discuție. Deși debutează în volum în anul 1968, Mazilescu se bucură, în mare măsură, de aceleași privilegii culturale ca și poeții ce vor veni imediat după el. Poezia lui e multă vreme catalogată drept suprarealistă, dovadă că i-a citit și asimilat pe suprarealiști, apoi, e știut faptul că-i aprecia pe Bacovia și pe Ion Mureșan – poet care, la rîndu-i, îl apreciază pe Mazilescu. A tradus romane de Jean Amila, Fernand Fournier-Aubry, Jach Schaefer sau Willa Carther și, alături de Victor Ivanovici, volumul *Psihologia artei*, de Henri Delacroix, ceea ce presupune că trebuie să fi stăpînit destul de bine limbile franceză și engleză. Mai mult, a tradus sporadic și poezie și a scris despre poezie – și nu doar despre cea românească –, fiind, pentru un număr considerabil de ani, redactor la „România literară”, și și-ar fi dorit – după spusele prietenei sale, Nora Iuga, să scrie ca Saint-John Perse.

Referințele culturale topite în poemele mazilesciene fac trimitere la poeți ca Lars Gustaffson, Apollinaire, Kavafis, Gheorghios Seferis ori Mihai Eminescu, la scriitori ca Dostoievski sau Kafka, la pictori (Paul Klee) sau muzicieni (Leonard Cohen). Apoi, din corespondența cu Dumitru Țepeneag, aflăm că acesta din urmă obișnuia să-i trimită, din Franța, cărți, și tot Țepeneag e cel care-i intermediază contactul cu Michel Deguy, important poet francez, reprezentativ pentru tendințele poeziei din anii ’60 în Franța, din care Mazilescu va traduce în limba română.

Virgil Mazilescu era, deci, deja racordat la fenomenele culturale ale vremii, avea acces la literatura importantă și nu era străin de transformările la care poezia era, în mod subtil, supusă, lucru evident în toate cele patru volume ale sale. Cu unica diferență, poate, că Mazilescu ia cunoștință de existența acestor schimbări mai curînd pe filieră franceză, în timp ce poeții generației optzeci prin apropierea de poezia americană. Dar asta va face subiectul unei alte discuții. În fine, Virgil Mazilescu avea toate datele necesare care să-l recomande pentru a fi luat drept model de către generația ’80 și pentru a le înlesni considerabil procesul de democratizare a limbajului și de deschidere spre real inițiat de tinerii poeți. Ceea ce se și întîmplă, însă doar parțial. În vreme ce unii îi recunosc deschis meritul de a fi tăiat în hățișurile lirismului un drum nou, pe care vor merge și ei, alții se raportează direct la nume cu rezonanță din literatura americană ori din cea autohtonă. E drept, nici nu se putea altfel. Dacă Virgil Mazilescu a avut un impact modelator asupra noii poezii, el nu s-a răsfrînt, desigur, asupra acelei aripi a ei pe care Alexandru Mușina o denumea „poezia textului” și nici asupra aceleia îndeobște numită „poezia cotidianului”, ci mai curînd asupra unui subsegment al celei din urmă – poezia existențială, exemplar reprezentată, printre alții, de Mariana Marin, ca și asupra poeziei metafizicului – o altă categorie a noii poezii, identificată de Alexandru Mușina[2], și din care fac parte poeți ca Nichita Danilov, Ion Mureșan, Viorel Mureșan, Liviu Antonesei sau Ioan Moldovan. Prin apelul la o altă divizare în interiorul poeziei optzeciste, datorate, de data aceasta, lui Ion Bogdan Lefter, s-ar putea afirma că influența lui Mazilescu e mai ușor de identificat în cadrul „poeziei intensive”, cea „care caută decantarea, concentrarea conceptuală a lirismului, patetismul subtil al cerebralității”[3], decît în cadrul direcției „extensive”, reprezentată de amatorii poemului lung și ai lexicului bogat.

[2] Alexandru Mușina, *prefața* la „Antologia poeziei generației 80”, Editura Aula, Brașov, 2002, pg. 18.

[3] Ion Bodgan Lefter, *Spirit critic și personalitate*, în „Opinia studențească”, nr. 3, 1982, reluat în Gheorghe Crăciun – „Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice”, Colecția 80, Seria Antologii, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, pg. 64.

Fără a-i fi tăgăduită influența asupra poeziei realului, cei care, confesîndu-se în legătură cu modelele lor poetice, cu foarte puțin excepții, ori nu și fac, neapărat, parte din fenomenul în discuție, ori, de multe ori, nu sînt poeți, ci critici sau teoreticieni literari ori chiar prozatori. Nichita Danilov se află printre optzeciștii care îi recunosc lui Mazilescu întîietatea în munca asupra limbajului: „Poezia anilor ’80 se rupe de și din poezia anilor ’70. Cei care au potențat lirica tînără de azi nu au fost poeții din generația lui Nichita Stănescu, ci generația următoare: Virgil Mazilescu, Emil Brumaru, Leonid Dimov, Cezar Ivănescu, Ioanid Romanescu, Vasile Vlad, Mircea Dinescu, Dan Laurențiu și alții.”[4]. Dumitru Augustin Doman, prozator și membru al cercului de prieteni din jurul lui Mazilescu, amintește de numărul mare de scriitori care se adunau la masa acestuia de la Casa Scriitorilor, poate nu fără a face, pînă și involuntar, noi achiziții despre tehnica de producere a poemului: „Masa [de la Casa Scriitorilor, n.n.] la care trona seară de seară Mazilescu nu era doar colţul unde se îngurgitau mari cantităţi de votcă, dar acolo era implicit laborator de creaţie, Agora, cenaclu literar… Exagerând puţin, aş zice că generaţia ’80 s-a născut şi s-a dezvoltat la masa lui Virgil Mazilescu. Poetul acesta pare a face legătura dintre avangarda interbelică şi optzecism, deşi el era perceput ca şaptezecist.”[5]. Criticul Mircea A. Diaconu subliniază și el importanța pe care experimentele oniricilor – ale lui Leonid Dimov, Virgil Mazilescu și Emil Brumaru – o au în elaborarea poeziei generației următoare.[6].

Există, însă, și mărturii contrare celor deja amintite, și din care se conturează imaginea unui Virgil Mazilescu ușor și pe nedrept desconsiderat. Într-o cronică la volumul *Antipoeme,* al lui Gelu Diaconu, Gellu Dorian face următoarea observație relativă la atitudinea unora dintre scriitorii optzeciști față de Mazilescu: „Cînd poeți ca Daniel Turcea sau Virgil Mazilescu, Angela Marinescu sau Ion Mircea, Cristian Simionescu și Vasile Vlad scoteau cărți care ieșeau din tiparul încetățenit, erau fie marginalizați, fie puși la index sau aspru criticați. Ba de Virgil Mazilescu unii dintre optzeciștii bucureșteni își băteau joc, așa cum acum unii dintre tinerii poeți fac mișto de majoritatea optzeciștilor.”[7]. Ștefan Agopian, rememorînd atmosfera din cadrul grupului oniric (cu o autoritate cel puțin îndoielnică, pentru că Agopian nu era propriu-zis membru al cercului oniric), în volumul *Scriitor în comunism (niște amintiri),* confirmă spusele lui Gellu Dorian: „Virgil Mazilescu era considerat prostul grupului, dar toată lumea îl iubea datorită candorii sale.” [8].

Viziunea asupra lui Mazilescu, așa cum se desprinde ea în urma tuturor destăinuirilor de mai sus, e cea a unui poet important, peste care s-a trecut, însă, din diverse motive, cu vederea. Ce trebuie reținut, deocamdată, e că lui Virgil Mazilescu nu-i lipseau nici lecturile valoroase, actuale și foarte diversificate și nici intuițiile și conștiința estetică necesare pentru inventarea unei poezii care să aibă datele reclamate îndeosebi de fenomenul optzecist. Modul în care poetul internalizează aceste lecturi și procesul complex de distilare a lor conduc, treptat, la generarea unei poetici foarte particulare în raport cu cele anterioare lui și chiar cu cea a congenerilor săi. Pe căi diferite, Mazilescu descoperă de unul singur multe dintre procedeele și practicile poetice de care vor uza cu predilecție poeții optzeciștii. Și nu doar odată cu ultimul volum – *guillaume poetul și administratorul* – din anul 1983, cel mai apropiat de estetica optzecistă (nu doar temporal, ci mai ales ca viziune și construcție). Desigur, diferențe există, descoperirile nu sînt duse chiar pînă la ultimele lor consecințe, ca în

[4] Nichita Danilov, *Oglinda activă*, în „Cronica”, nr. 21, mai, 1985, reluat în „Competiția continuă...”, pg. 136.

[5]Dumitru Augustin Doman, *Eseuri vesele & triste despre poeţi vioi & melancolici,* http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=112, accesat la 20 mai 2015.

[6] Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, pg. 22.

[7] Gellu Dorian, *Gelu Diaconu. Antipoeme,* http://convorbiri-literare.dntis.ro/DORIAN1apr9.html, accesat la 21 mai 2015.

[8] Ștefan Agopian, *Scriitor în comunism (niște amintiri)*, Editura Polirom, Iași, 2013, pg. 22.

cazul poeților generației ’80 și o apropiere, pînă spre identificare, a lui Virgil Mazilescu de fenomenul optzecist nu ar fi adecvată. Virgil Mazilescu e – cum spune prietenul său, Dan Arsenie – „dincolo, pe lângă şi deasupra generaţiei 80”.[9]

În discuția despre direcția optzeci în poezia română, din volumul cu același titlu, Andrei Bodiu identifica, printre principalele trăsături ale poeticii optzeciste, prezența realismului și a eului biografic, oralitatea și directețea, demetaforizarea limbajului, ironia și sarcasmul, luciditatea și umorul amar. Dacă la acestea adăugăm dimensiunea ludică, impuritatea genurilor (Mircea A. Diaconu), prezența experienței livrești și a jocului intertextual în poem, precum și tematizarea ideii de literatură, avem deja o viziune foarte cuprinzătoare asupra fenomenului. Toate procesele semnalate mai sus se regăsesc, în doze variabile – și înainte ca optzecismul să-și fi făcut din ele un titlu de glorie – și în poezia lui Virgil Mazilescu și devine, astfel, din ce în ce mai evident că Mazilescu era mult mai aproape, ca formulă, de ceea ce urma să fie asociat postmodernismului în poezie decît de ceea ce ținea de specificul generației ’60. Într-o reflectare în oglindă a celor două paradigme, construită de Al. Cistelecan, se observă cu claritate spre care dintre cele două direcții înclină mai tare talgerele poemului mazilescian: „Notele comune ale ultimei generații nu sînt, însă, nici mai multe, nici mai supărătoare și nici mai pregnante decît ale generației ’60. Sînt doar altele: acolo jubilația și senzorialitatea, aici – decepția și cerebralitatea; de o parte incantația și declamația, de cealaltă prozaismul și ironia; în locul angajării convenționale, sarcasmul neconvențional; cei dintîi s-au lăsat duși de apele existenței ce le promitea armonia, cei din urmă s-au oprit la bariera morală a lumii și având în față dizarmonia dramatică. Pentru unii, limbajul avea acces direct la grație, pentru ceilalți el trebuie scos din infern și dus prin purgatoriu pentru a junge la lumina paradisiacă. În vreme ce energia unora se deschidea spre viitor, a celorlalți se răsfrîngea spre prezent. Amanți ai viziunii, cei dintîi, victime ale meditației – ceilalți. În vreme ce unii sînt niște răsfățați ai limbii, ceilalți sînt niște truditori ai limbajului. Unora le zîmbea dulce iluzia, celorlalți le rînjește dezamăgirea; pentru unii poemul era un spațiu candid, pentru ceilalți – un spațiu maculat.”[10].

În ciuda asemănărilor incontestabile, între poezia lui Virgil Mazilescu și cea a direcției ’80 rămîn și destule deosebiri. Dacă ne raportăm, însă, la multitudinea de individualități aglutinate în cadrul direcției ’80, o înregimentare a lui Virgil Mazilescu în paradigma postmodernă n-ar fi întru totul imposibilă. Dar, dacă existența postmodernismului e condiționată de însușirea modelului cultural american, după cum subliniază Mircea A. Diaconu[11], Mazilescu se ține, încă, mai aproape de modelul cultural francez, ca majoritatea colegilor săi de generație. (Și) Din acest motiv, universul poeticii sale nu e presărat cu elemente specifice epocii tehniciste, cu „lucrurile familiare omului de la sfîrșitul secolului XX”, cu „gadgeturile folosite zilnic”[12], de care vorbește Romulus Bucur, ci e circumscris în continuare temelor mari ale liricii din toate timpurile – nașterea, copilăria, iubirea, singurătatea, moartea, poezia etc. –, cu tot arsenalul lor de nuanțe și derivate. Imaginarului său

[9] Dumitru Augustin Doman, *Interviu cu Dan Arsenie*, 09 Mai 2009, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1961:interviu-cu-dan-arsenie&catid=220:revista-arges-mai-2009&Itemid=112 accesat la 22 mai 2015.

[10] Alexandru Cistelecan, *Realitatea socială și tinerii scriitori*, „Ateneu”, nr. 5, mai 1984, reluat cu titlul *Generația și polii ei*, în Gheorghe Crăciun – „Competiția continuă...”, pg. 54-55.

[11] „Dacă pînă în epoca modernității modelul cultural francez – în sens istoric și tipologic – a fost dominant, și lui i s-a alăturat în timp cel german, cu totul diferit, care a susținut, la rîndul lui, un anumit fel de literatură, postmodernismul înseamnă afimarea puternică a paradigmei anglo-saxone.” (Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, pg. 16).

[12] Romulus Bucur, *Senzația de autenticitate*, „Cronica”, nr. 21, mai, 1985, reluat în „Competiția continuă...”, pg. 113.

îi lipsesc trenurile și mașinile de scris, fiind, în schimb, colorat discret, în primele volume, cu un bestiar exotic și vast ori cu o floră luxuriantă.

Apoi, poemul mazilescian e, în genere, unul condensat, de dimensiuni reduse, excepție făcînd numai foarte puține texte din ultimul său volum, *guillaume poetul și administratorul* – care, așa cum am mai spus, poate fi mai ușor subsumat postmodernismului – deși nici acestea capabile să concureze, ca dimensiuni, cu majoritatea creațiilor optzeciștilor.

Aspirația către a spune Totul, reclamată de Mircea Cărtărescu, îi este cu totul interzisă lui Virgil Mazilescu. Celebra sintagmă „stilistica eschivei", folosită de Eugen Negrici în postfața volumului *va fi liniște va fi seară*, e mai mult decît grăitoare, Virgil Mazilescu evitînd cu abilitate excesul confesiv. O altă dimensiune a poeziei lui, slab conturată în raport cu cea a anilor '80, e ludicul. Mazilescu nu are nevoia jocului, fără ca aceasta să însemne, în mod obligatoriu, o preferință absolută pentru sobrietate. Doar că, în textele sale, gratuitățile lirice nu sînt foarte numeroase, iar de la un volum la altul se tinde spre eliminarea lor succesivă și spre epurarea textului de orice încărcătură superfluă care ar putea să diminueze concentrarea cititorului pe nucleele tari ale poemului.

Apoi, lui Mazilescu îi lipsește patosul optzeciștilor, care la cei din urmă pare să derive din nevoia, mai-sus menționată, de a (se) comunica pînă la capăt. Suprafața textului mazilescian emană un fel de oboseală acută, de indiferență sau de resemnare a celui care scrie, recunoscută de toți cititorii săi avizați. Sau o lipsă de curaj, de îndrăzneală, de care efortul poetic îl deposedează pe creator, cum el însuși recunoaște în *prefață*, o conjunctură cu totul străină poeților direcției optzeci: „și după ce am inventat poezia într-o încăpere/ clandestină din adîncul pămînturilor sterpe – curajul și/ puterea omenească s-au topit ca aburul// și altceva în afară de faptul că m-am născut și că/ trăiesc și că probabil voi muri cutremurîndu-mă (ceea ce/ de altfel am vrut să vă spun și acum doi ani și acum trei ani/ de zile) deocamdată vai nu pot spune". Această suprafață calmă a liricii lui Mazilescu permite (și obligă) o întîrziere mai mare a creatorului asupra textului propriu, ceea ce duce la cizelarea continuă a versului, pînă la obținerea unei „precizii cu adevărat înspăimîntătoare". Precizie ce va rămîne, însă, de multe ori, necunoscută optzeciștilor.

Deși bine primit de critica literară și de public în general încă de la debutul în volum, nu se poate spune în ce măsură Virgil Mazilescu a avut un impact modelator direct asupra poeților generației '80. Că ar fi putut avea, dacă ar fi fost văzut, *recunoscut* și citit metodic, asta, însă, da. De altfel, la întrebarea pe care Dumitru Augustin Doman – care era părerea lui Mazilescu despre optzeciști?– i-o adresează, într-un interviu, lui Dan Arsenie, acesta din urmă pomenește numai trei nume de poeți – Ion Mureșan, Mariana Marin și Eugen Suciu – care i-ar datora ceva mai mult lui Virgil Mazilescu: „Ca poezie [generația '80] nu-i datorează nimic, Virgil Mazilescu e dincolo, pe lângă şi deasupra generaţiei '80. Ceea ce însă a contat e modelul existenţial. Ultimul volum al lui s-a ivit din exclamaţia *lasă că vă arăt eu poezie*. Şi aşa a scris *guillaume poetul şi administratorul*. Se referea la generația '80. Cu excepţia lui Ion Mureşan şi a Marianei Marin şi a lui Eugen Suciu. Poate că generația '80 era atrasă de modelul existenţial al lui ca poet, pentru că era în acelaşi timp terestru, de o mare candoare şi în unio mystica cu poezia."[13].

Chiar și pe terenul literaturii române, Mazilescu era depășit, totuși, de prestigiul unui Nichita Stănescu, spre exemplu, mai ofertant ca model pentru optzeciști dar care, la rîndul său, se află în aceeași situație paradoxală de a-i fi negat orice ascendent asupra optzeciștilor. Pozițiile de „luptă" dintre Mazilescu și Nichita Stănescu i-au împărțit pe tinerii poeți în două

[13] Dumitru Augustin Doman, *Interviu cu Dan Arsenie*, 09 Mai 2009, http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1961:interviu-cu-dan-arsenie&catid=220:revista-arges-mai-2009&Itemid=112 accesat la 22 mai 2015.

tabere, centrate fiecare în jurul mesei lui Mazilescu, de la restaurantul Casei Scriitorului, respectiv al celei lui Nichita Stănescu. Prima tabără, mai numeroasă şi poate mai fanatică, cea de-a doua, mai redusă numeric, dar – se spune – mai fidelă. E discutabil, însă, în ce măsură se poate vorbi de o fidelitate faţă de *poetul* Mazilescu ori de una faţă de *omul* Mazilescu. Prietenii au rămas dar, în poezia lor, cu foarte puţine excepţii, influenţele poeticii mazilesciene, dacă există, sînt, de multe ori, modeste, confirmînd supoziţia că poezia lui Virgil Mazilescu este de o originalitate care o face imposibil nu doar de reprodus, ci şi de urmat.

BIBLIOGRAFIE

Volume de autor:

Mazilescu, Virgil, *guillaume, poetul şi administratorul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983

Mazilescu, Virgil, *Opere* (ediţie alcătuită de Alexandru Condeescu), Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2003

Bibliografie selectivă:

Agopian, Ştefan, *Scriitor în comunism (nişte amintiri)*, Editura Polirom, Iaşi, 2013

Bodiu, Andrei, *Direcţia optzeci în poezia română I*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000

Crăciun, Gheorghe, *Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice*, Colecţia 80, Seria

Antologii, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Braşov, 2002

Muşina, Alexandru, *Paradigma poeziei moderne*, Editura Aula, Braşov, 2004

Muşina, Alexandru, *Sinapse*, Editura Aula, Braşov, 2001

Muşina, Alexandru, *Antologia poeziei generaţiei 80*, Editura Aula, Braşov, 2002

Perian, Gheorghe, *Scriitori postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996

Pop, Ion, *Viaţă şi texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană. I – Promoţia '70*, Editura Eminescu, 1995

Resurse web:

Dumitru Augustin Doman, *Interviu cu Dan Arsenie*, 09 Mai 2009, http://www.centrul-cultural pitesti.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=1961:interviu-cu-dan arsenie&catid=220:revista-arges-mai-2009&Itemid=112 accesat la 22 mai 2015

Dumitru Augustin Doman, *Eseuri vesele & triste despre poeţi vioi & melancolici,* http://www.centrul-cultural pitesti.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=112, accesat la 20 mai 2015

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

SELF KNOWLEDGE AS EMPATHY: THE CASE OF SOCRATES

Cristian Andrei THEMISTOCLE
University of Bucharest

Abstract: Even from the beginings mankind desired knowledge. But before the desire to consciously and empathically know the world, his fellow beings, every human being had and will continue to have until the end of time, deep inside, the hidden wish of knowing himself. But for the postmodern man and not only for him philosophy or the activity of philosophers often seems to be something pretious, pretentious, exotic, something with no apparent real, valuable finality in our usual lives. I will try to show in this essay the fact that the one true, authentic understanding of ancient greek philosophy, as passion for wisdom, has a somehow similar root with Christianity, which is a very profound and discreet desire for self knowledge, self fulfillment, freedom of soul and connection with other fellow human beings. All these can be reached through empathy. The two also share the same final earthly purpose, which is that of continuous preparation for death. This vision encapsulates both ethic and ontologic dimensions of philosophical activity. Our conclusion is that philosophy, in its authentic form of love for self knowledge, freedom, as a future and continuous preparation for death, becomes, in the postmodern times we live in, a feature especially for the religious people and for all those willing to better understand and perceive humans and human life as a whole.

Keywords: self knowledge, Christianity, empathy, philosophy.

”Cât se înșeală oamenii care caută fericirea departe de ei înșiși,
în țări străine și în călătorii, în bogăție și slavă,
în averi mari și plăceri, în desfătări trupești,
în lux și în totul felul de deșertăciuni,
care se sfârșesc în amărăciune!
Ridicarea turnului fericirii în afara inimii noastre.
seamănă cu zidirea unei clădiri pe un teren zguduit continuu de cutremure.
Curând, o astfel de construcție se va prăbuși la pământ”
(Sfântul Nectarie al Pentapolei)

Demersul de analiză a momentuluilui Socrate și a filosofiei sale are aici ca punct de plecare temeiul *cunoașterii de sine*, o idee de altfel extrem de importantă și pentru filosofii presocratici și nu numai (Amintim aici inscripția de pe frontispiciul Oracolului de la Delphi, *Gnothi se auton*). Scopul acestui demers subsumează alte trei scopuri secundare: a) evidențierea și dezvoltarea ideii că în cazul perspectivei filosofice socratice există o legătură între cunoașterea de sine autentică, viața interioară și adevărata libertate umană; b) cunoașterea sinelui reprezintă *o condiție* sine-qua-non a libertății spiritului și desăvârșirii omului; c) scoaterea în evidență a faptului că singura cunoaștere autentică de sine este cea dobândită nu prin forțe proprii, raționale, ci este aceea atinsă cu ajutorul și în prezența continuă a Divinității.

În încercarea de a determina o structură inițială de fixare și argumentare a celei dintâi idei vom pleca de la varianta de definire a noțiunilor de cunoaștere de sine, viața interioară și libertate. Una din încercările autohtone importante de a determina aceste trei noțiuni, a fost făcută de profesorul Constantin Enăchescu în lucrarea *”Experiența vieții interioare și*

cunoașterea de sine (de la Socrate la Freud)". Lucrarea de față demarează prin stabilirea primelor repere necesare cu privire la explicarea termenilor de viață interioară și cunoaștere de sine. "Înțelegem prin *viață interioară* totalitatea trăirilor Subiectului pur, considerat ca suflet – *psyche*, cu caracter subiectiv, imaterial, interior Persoanei, propriu și specific ei, ca *fapte de coștiință.* Viața interioară reprezintă universul sufletesc al Persoanei, totalitatea experimentelor ei trăite anterior, a celor actuale, precum și aspirațiile proiective de viitor ale acesteia. În felul acesta, viața interioară se desfășoară în conformitate cu *timpul* (interior), *individual* al Persoanei. Prin aceasta ea se diferențiază de *viața* (din Lumea posibilă) *externă*"[1]

După cum se observă, profesorul Enăchescu distinge clar între viața interioară ca univers sufletesc al Persoanei și viața externă, cu toate că există legături esențiale între cele două, distincția aceasta e una reală. "Viața (lumească) externă a Persoanei este comună cu cea a celorlate persoane și ea este *istoricitate*. Spre deosebire, însă de aceasta, viața (sufletească) interioară a Persoanei este unică și strict personală, fiind prin aceasta o experiență absolut individuală și care reprezintă *psiho-biografia* individului respectiv. Cele două *modele de viață* ale Persoanei sunt inseparabile și ele se constituie sub forma existenței acesteia"[2]

Este ușor de remarcat în această definiție o anumită tentă psihologică, îmbinată cu o perspectivă holistică asupra variatelor modalități de înțelegere și delimitare a ceea ce poate fi numit viață interioară. Definiția poate trece însă cu brio testul de autenticitate, atât din perspectiva psihologiei, cât și a filosofiei. Tenta psihologică se păstrează și în încercarea de definire a cunoașterii de sine. "*Cunoașterea de sine* apare ca o consecință a faptului că *viața interioară* poate fi *obiect de cunoaștere* pentru Eul cugetător. Dar această formă de cunoaștere (spre deosebire de cunoașterea intelectiv-logică a realității Lumii externe posibile) este de o cunoaștere întoarsă către Sine însuși, o cunoaștere în care Eul cugetător își ia ca *obiect de cunoscut* propriul său Subiect (interior) sufletesc. Altfel spus, înțelegem prin *cunoașterea de sine* o întoarcere prin autointeriorizarea de Sine a Eului. Ea este un act de *privire interioară*, prin care Conștiința de sine îi dezvăluie Eului *cine este* sau, altfel spus, descoperirea de *sine-însuși*"[3]. Privirea asupra Sinelui, cunoașterea și acest *efort empatic de identificare cu Sinele propriu* asemănător cu efortul *anamnesis*-ului platonician, constituie, prin urmare, trăsături de bază ale cunoașterii de sine

În încercarea de a evidenția importanța și necesitatea unui astfel de demers, deopotrivă analitic și descriptiv, întreprins asupra unei teme cu o atât de largă posibilitate a abordării precum este cea a *cunoașterii de sine*, punctul de plecare se va constitui din anumite coordonate fundamentale, atât spirituale cât și spațio-temporale ale înțelegerii și etosului specific românesc, prezente în spațiul cultural autohton, foarte înfloritor și luminos din punct de vedere cultural și spiritual al primei jumătăți a secolului XX. Iată câteva din considerațiile binecunoscute, de mare profunzime și exactitate ce aparțin filozofului român Constantin Noica și care privesc o serie de aspecte esențiale ale etosului autohton, rezultante ale "*adâncirii în lumea duhului românesc"* (Noica, Humanitas 1991) așa cum autorul însuși remarcă. Acestea pot fi regăsite în studiile și articolele sale adunate ulterior în volumul *Pagini despre sufletul românesc*. După ce, încă de la începutul lucrării sale, în cadrul conferinței *"Ce e etern și ce e istoric în cultura românească"* (susținută la Berlin în 1943) Noica remarcă noua voință a românilor "*de a face istorie*" pe plan creativ precum și o anumită tensiune culturală "care domină, pe toate planurile, lumea românească de azi"[4], el continuă și stabilește recunoașterea caracterului *de cultură minoră* a modelului românesc și a diferențelor față de

[1] Constantin Enăchescu, *Experiența vieții interioare și cunoașterea de sine (de la Socrate la Freud)*, ediția a doua, Editura "Paideia", București, 2006, pagina 7

[2] Idem, pagina 7

[3] Constantin Enăchescu, idem, pagina 7

[4] Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991, p 6.

cultura greacă; urmează generarea unei imagini clare, determinată de termeni preciși, pe care autorul îi utilizează pentru a descrie secvența istorică prin care spiritul românesc trecea la acel moment: ”Dar tocmai aceasta ne nemulțumește azi: că am fost și suntem - prin ce avem mai bun în noi – săteni. *Noi nu mai vrem să fim eternii săteni ai istoriei.* Tensiunea aceasta – agravată nu numai prin faptul că suntem conștienți de ea, dar și prin convingerea că <<a fi conștient>> poate reprezenta un semn de sterilitate- alcătuiește drama generației de azi. Economicește și politicește, culturalicește ori spiritualicește, simțim că nu mai putem de mult trăi într-o Românie patriarhală, sătească, anistorică. Nu ne mai mulțumește România eternă; vrem o Românie actuală. Aceasta este frământarea pe care o descriem, mai jos, pe plan de cultură.”[5]. Acest tip de moment este unul de cotitură în orice tip de reprezentare culturală, cu atît mai mult în cadrul unei culturi minore. Citind rândurile scrise nu cu mult timp în urmă de filosoful român resimțirea acestui moment de cotitură culturală și spirituală (păstrând proporțiile, desigur!) poate duce gândul undeva departe, înapoi în timp, la schimbarea majoră produsă de nașterea filosofiei în spațiul grecesc. Evidențierea importanței acestui moment a fost bine subliniată de Pierre Hadot: ”Astfel se întâmplă că, în secolul VI, Xenofan din Colophon emigrează în Elea, că Pitagora, originar din insula Samos, nu departe de Milet, se stabilește la sfârșitul secolului VI la Crotona, apoi la Metapont. Încetul cu încetul, Italia de sud și Sicilia vor deveni centrul unei activități intelectuale extrem de vii, o dată cu Parmenide și Empedocle, de exemplu. Toți acești gânditori *propun o explicație rațională a lumii* și cu aceasta se produce o cotitură decisivă în istoria gândirii. Existau, într-adevăr, înaintea lor, în Orientul apropiat, și chiar în Grecia arhaică, cosmogonii, dar ele erau de tip mitic adică descriau istoria lumii ca o luptă între entități personificate. (...)”[6]. Apare astfel o nouă modalitate de înțelegere a lumii și a semenilor. ”Ei propun o teorie asupra originii lumii, a omului și a cetății. *Această teorie este rațională* deoarece încearcă să explice lumea nu printr-o luptă de elemente, ci printr-o luptă între realități fizice și prin predominarea uneia asupra celorlalte”[7]. Constantin Noica descrie atent această naștere a activității de a filosofa în spațiul grecesc. ”Filosofia obișnuită s-a născut, ca apariție istorică, în prelungirea unei sensibilități de alt tip. Nașterea ei se datorează unui ”a gândi” ca *act nefiresc*. Nu faptul de a fi, ci conștiința de a fi făcut posibilă filozofia ca atare. Iar conștiința de a fi se așază în fața lumii. Omul apare drept singura ființă ce poate fi străină de lume; care o privește pe aceasta de la distanța pe care o dă spiritul. (...). Într-un cuvânt: *sensibilitatea din care s-a născut filosofia e a unei rupturi, nu a unei continuități*”[8].

Cu alte cuvinte, atât momentul apariției filosofiei grecești precum și momentul de ”desprindere” spiritual-culturală descris de Noica reprezintă momente de schimbare, de ruptură față de trecut, față de lume.Omul începe să observe lumea, fără a mai face parte neapărat din ea, din obiectul de cunoscut. Dar despre ce fel de ruptură este vorba și *în ce măsură* poate să afecteze aceasta conceptul de cunoaștere a sinelui?

Teza principală pe care acest articol o susține este reprezentată de ideea că, deși cele două momente de ”rupere” de trecut par unele de evoluție , de progres cultural și spiritual real, acestea reprezintă, cel puțin *în ceea ce privește conceptul de cunoaștere de sine*, momente de cădere, de îndepărtare de autentic. Iar această îndepărtare de autentic apare din cauza diminuării (puțin probabile în aparență dar apărută în timp, pe nesimțite), a *posibilității omului de a empatiza* cu cei din jur și cu sine, diminuare ce nu poate fi altceva decât unul din efectele ruperii spirituale amintite mai devreme.

---

[5] Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991, p 8.

[6] Pierre Hadot, *Ce este filosofia antică?*, Editura Polirom, Iași, 1997, p 37

[7] Idem, p 37

[8] Constantin Noica, idem, p 79.

Un pasionat al filosofiei antice, Pierre Hadot, sublinia la începutul anilor 90 că există o strânsă legătură între discursul filosofic în antichitate și modul de viață pe care autorul discursului îl urma. ”Nu este vorba despre a opune și a separa, pe de o parte, filosofia ca mod de viață și, pe de alta, un discurs filosofic care ar fi într-un fel exterior filosofiei. Din contră, este vorba de a arăta că discursul filosofic face parte din acest mod de viață. Dar, în schimb, trebuie să recunoaștem că alegerea felului de viață, făcută de filosof, determină discursul său. Aceasta înseamnă că nu putem considera discursurile filosofice ca realități care ar exista în ele însele și pentru ele însele și să le studiem structura independent de filosoful ce le-a desfășurat. Putem oare separa discursul lui Socrate de viața și de moartea lui?”[9]. Așa cum există o constantă în moartea și în viața lui Socrate avem de-a face cu o altă constantă foarte importantă, *empatia*, care apare mereu în dialogurile cu interlocutorii săi. Ironia și auto ironia socratică nu sunt decât forme de empatie atent mascată în discurs. ”Când Socrate pretinde că nu știe decât un singur lucru, și anume că nu știe nimic, înseamnă că refuză concepția tradițională despre cunoaștere. Metoda sa filosofică nu va consta în a transmite o cunoaștere, ceea ce s-ar reduce la *a răspunde* la întrebările discipolilor, ci din contra la *a-i interoga* pe discipoli, pentru că el însuși nu are nimic să le spună, de felul conținutului teoretic de cunoaștere. Ironia socratică constă în a se preface că vrea să învețe ceva de la interlocutorul său, pentru a-l face pe acesta să descopere că nu cunoaște nimic în domeniul în care pretinde că este învățat”[10]. Numai printr-o cunoaștere de sine autentică omul poate avea o viață interioară autentică și numai printr-o viață interioară autentică omul poate nădăjdui la adevărata libertate și desăvârșire. Din dorința de a-l face pe semenul său conștient de adevărata sa potență Socrate empatizează cu acesta punându-l la sfârșitul procesului de maieutică socratică față în față cu sine. Se poate vorbi în acest sens de o adevărată menire a lui Socrate, subliniată atât în dialogul Apologia lui Socrate cât și în Banchetul: ”Misiunea lui Socrate, cea care i-a fost încredințată, spune *Apărarea*, de către oracolul de la Delphi, adică în cele din urmă, de către zeul Apolo, va fi aceea de a-i face pe oameni să devină conștienți de propria lor ne-știință, de ne-înțelepciunea lor. Pentru a îndeplini această misiune, Socrate va lua el însuși atitudinea cuiva care nu știe nimic, adică cea a naivității. Este vestita ironie socratică: ignoranța prefăcută, aerul nevinovat cu care, de pildă, a cercetat dacă există cineva mai învățat decât el”[11]

Din păcate, așa cum trecerea de la cultura orală la cea scrisă în Grecia Antică nu a reprezentat neapărat un progres, nici ruperea discursului filosofic de viața de zi cu zi nu reprezintă un caz fericit ci, dimpotrivă, unul de alienare, de degradare, în primul rând a sinelui, a vieții și a cunoașterii de sine precum și a relației cu cei din jur. Socrate, după cum bine se știe, nu a scris nici un rând. El s-a multumit *să trăiască conform cu ceea ce credea* și prin asta a avut o atât de uriașă influență asupra celor din jur. Ruptura a apărut ulterior, pe măsură ce timpul a trecut și potrivirea între discursul filosofic și viață s-a atins doar în aparență sau ca formă a unei nevoi târzii de îmbinare a celor două aspecte, însă nu firesc, fără a mai veni de la sine.

Probabil ca e vorba de o *ruptură* asemănătoare cu cea menționată de Noica și în cazul încercării de a descrie și de a analiza dintr-o perspectivă largă sinele românesc al sec XX și nevoile sale, privind de la *distanța pe care o dă spiritul* (Noica, Humanitas 1991) dinăuntrul unei lumi atât de aproape de tot ceea ce înseamnă transcendență și spiritualitate cum e cea românească. Constantin Noica recunoaște această trăsătură esențială a culturii poporului român.”În această concepție, nici efortul de cunoaștere științifică și nici cel de desăvârșire morală, pe calapoade naționale, *nu pot sta pe primul plan aici*. Nu știu dacă și în alte părți

[9] Pierre Hadot, *Ce este filosofia antică?*, Editura Polirom, Iași, 1997, p 31
[10] Idem, p 55
[11] Idem, p 54

Psalmii Vechiului Testament s-au citit la fel de mult ca la noi. În orice caz, eternitatea românească despre care vorbesc este de acest tip. Nu o plenitudine istorică, nu realizări majore- pe care neamul nostru nici n-ar fi avut când să le înfăptuiască- dau garanția duratei; ci sentimentul că, în fond, există un plan față de care toată frământarea istorică este irosire și pierdere. Dar - și aici e aspectul nou față de tânguirea biblică – neamul românesc e și el, într-un fel, solidar cu acel plan neschimbător"[12]. Explicația acestei stări de fapt ține, poate, de acel *agnosticism înțelegător* (Noica, Humanitas, 1991) pe care autorul citat mai sus îl preia de la Vasile Băncilă. Această predilecție de înțelegere și raportare la timp și la evenimentul istoric și cultural este încă o dată evidențiată de Constantin Noica atunci spre finalul lucrării sale atunci când el spune, în finalul articolului său, cum gândește poporul român: " Încheierea e simplă: cugetul românesc nu are, pe linia lui firească, vocația filosofiei. Poporul grec a avut-o și a dat unul din marile tipuri de filozofie: cea a ființei. Poporul german a avut-o și a dat celălalt mare tip al filozofiei: filozofia spiritului. Noi însă nu avem, de la noi, vocația filozofiei. Poate pentru că nu avem o problematică a *devenirii* (nu există nici măcar un termen românesc pentru <<devenire>>). Opunându-se devenirii, grecii au descoperit ființa. Integrând devenirea, cugetul german a descoperit spiritul. Dar și unul și altul dintre aceste două mari tipuri de gândire au filozofat pe temeiul *rupturii dintre om și lume;* pe temeiul dezintegrării omului de lume. Noi nu avem vocația filozofiei. Dar teologicul ne-o poate da. Nu creștinismul ortodox neapărat, dar teologicul [13].

Așa cum reiese și din rândurile de mai sus background-ul ontologic, spiritual, cultural etc necesar unui efort filosofic autentic nu lipsește din spațiul românesc iar un astfel de demers merită urmat. Asta cu condiția ca modelul de filosofare să se mențină unul cel puțin la fel de authentic precum cel antic, al dragostei de frumos, de viață, de adevăr și de semeni, al empatiei, al cunoașterii ca mijloc de a ajunge la desăvârșire și nu ca scop în sine, ca cel al părinților filosofiei antice. Socrate și filosofia lui au reprezentat și vor continua să reprezinte, fără doar si poate, un astfel de model.

Bibliografie:

1. Constantin Enăchescu, "Experiența vieții interioare și cunoașterea de sine (de la Socrate la Freud)", ediția a doua, Editura "Paideia", București, 2006
2. Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991
3. Cristian Iftode, *Filosofia ca mod de viață*, Editura Paralela 45, Pitești 2010
4. Platon, *Phaidon*, traducere de Petru Creția, Editura Humanitas, București, 1994
5. Platon, *Banchetul*, traducere Cezar Papacostea, Editura de Vest, Timișoara, 1992
6. Platon, *Opere complete IV*, trad. Petru Creţia, Constantin Noica, Cătălin Partenie, Editura Humanitas, Bucureşti 2004
7. Sabin Totu, *Filosofia și istoria ei- o introducere în filosofia istoriei filosofiei*, editura Universității din București, 2006
8. Pierre Hadot, *Ce este filosofia antică?*, Editura Polirom, Iași, 1997,
9. Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, în Fil. rom., vol. III, Editura Harisma, București, 1994,
10. Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Capete despre Dragoste*, în Fil. rom., vol. II, Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1947

[12] Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991, p 11

[13] Idem, p 99

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

LUDIC AND INTERTEXTUALITY IN THE POEM *UMBRA LUI ISTRATE DABIJA VOIEVOD*

Sebastian DRĂGULĂNESCU
Romanian Academy, Iași Branch

Abstract: Among the postumous, but complex texts of M. Eminescu, there is Umbra lui Istrate Dabija-voievod, in which the ludic manner and the intertextuality find an optimal combination, making this poem a postmodern one, with almost infinite possibilities of hermeneutics. The balance between the intertextual game and the ludic coherence of this unique ballad in Eminescu's poetry is almost perfect. Beginning from serious aspects, such as the ambivalence kairos – chronos, in this text, the writer passes very easily to the relativisation of the common things, under the appearance of a mundane drunkeness, in order to have a dialogue with himself, under the double mask of the ,,minor'' voivod Istrate Dabija. Finally, the inherent conclusion of the poet is that of the eternal art, which transcends life and death, situated beyond the two of them, impassible to both, in the (auto-)intertextual paradigma nemuritor şi rece.

Keywords: ludic, intertextuality, the ambivalence kairos – chronos, auto-intertextuality

,,The most mundane manifestation of intertextuality is explicit citation, but intertextuality animates all discourse and goes beyond mere citation. For the intertextual critics, Intertext is Text – a great seamless textual fabric. And, as they like to intone solemnly, no Text escapes Intertext."/ „Cea mai mundană, obișnuită manifestare a intertextualității este citarea explicită, însă tot intertextualitatea animă întregul discurs și depășește simpla citare. Pentru criticii care se ocupă de intertextualitate, Intertextul este Text – o mare industrie textuală. Așadar, așa cum le place să o spună, niciun text nu scapă intertextului" – t. n. (James E. Porter, *Intertextuality and the Discourse Community*, „Rhetoric Review", vol. 5, no. 1, toamna 1986, p. 34; http://www.jstor.org/discover/10.2307/466015?sid=21105735771513&uid=2&uid=3738920&uid=2129&uid=4&uid=70)

Dincolo de facila categorisire tematologică a axelor creației eminesciene: iubirea, natura, timpul, istoria, omul etc., *tiparele istorice* apar într-o măsură diminuată față de celelalte în scrierile respective. Eminescu se referă prea puțin la *istoria* propriu-zisă, însă îl preocupă mai ales considerarea ei calitativă, urmărind aspectele *kairotic* și *chronotic*, în sensul desfășurării progresive, respectiv a unui fel de aglutinare a realității de către istorie, în chip de Chronos care își devorează progeniturile. Așa se întâmplă și în cazul poeziei *Umbra lui Istrate-Dabija voievod*, în care se pot recepta, încă din primele rânduri ecouri din lirica lui

Omar Khayyam, al cărui nume, în tradiția sufită, – care interpretează denumirile cu ajutorul unei mistici a numerelor asemănătoare cabalei din tradiția iudaică –, s-ar traduce cu ajutorul calculului poziției literelor, *Risipitorul*, supranume care semnifică așadar disprețul pentru bunurile lumești. În catrenele sale sunt evocate în mod frecvent chipuri alegorice precum cea a „bătrânului hangiu", ori cea a unui „Rend", adică *băutor*, care se referă la marele preot, respectiv la adeptul cultului zoroastric, ilustrând astfel preluarea laturii ezoterice a străvechiului cult persan de către mistica islamică. *Niz bogzarad* („nimic nu dăinuiește" este, de asemenea, un adagiu de origine sufită referitor la faptul că toate lucrurile lumești, pozitive sau negative, sunt temporae. Expresia este asociată unei fabule din Nishapur, despre un rege măreț umilit de lucrurile și cuvintele simple, ale cărei versiuni, adaugă încă un amănunt, acela că fraza cu pricina era inscripționată pe un inel, care îl făcea trist pe omul fericit, și fericit pe cel trist.

Din Evul mediu timpuriu şi până în 1409, când a fost consacrată sintagma *Sic transit gloria mundi*, folosită în timpul încoronării papilor, procesiune în care se opreau de trei ori, iar vechile veşminte îi erau arse, pare o distanţă foarte mare: „Dar dacă stai să te gândeşti bine, expresia menţionată pare o vorbă destul de goală de conţinut şi care, de fapt, nici nu-şi are originea în înţelepciunea proverbială a romanilor. E destul de recentă (secolul al XV-lea?) şi aparţine, se pare, dicţionarului ecleziastic. Că după moarte rămâne foarte puţin din ceea ce am fost este o constatare banală; interesant este cum se decide ce rămâne şi unde se păstrează acest reziduu, această amintire a ceea ce am fost şi am creat în decursul vieţii. Este scrisul cărţilor o garanţie a lui *scripta manent* ? Nu sunt, uneori, mesajul transmis oral sau interacţiunea personală mai perene decât opera scrisă ?" (Michael Fickenthal, *Intersecții. Sic transit gloria mundi*, „Observator cultural", 2013, nr. 666).

De la solemnitatea incipitului poemului, care trimite vag intertextual la Ecclesiastul biblic („Cum trece-n lume toată slava/ Ca și un vis, ca spuma undei !" ~ „Căci cine ştie ce este de folos pentru om în viaţă, în vremea zilelor sale de nimicnicie pe care le trece asemenea unei umbre? Şi cine va spune mai dinainte omului ce va fi după el sub soare ?" și până la abruptul „Mi-e sete", pe care îl rostește personajul-domnitor, se desfășoară criptic o întreagă filosofie a vieții, și mai ales a morții, de fapt a nelăsării în uitare. Portretul succint al domnitorului – „Și văd ieșind o umbră albă./ Moșneag bătrân, purtând coroană,/ Pe pieptul lui o sfântă salbă,/ Pe umeri largi o scumpă blană" nu iese prea mult din tiparele eminesciene, amintind, de pildă, de figura emblematică a lui Mircea cel Bătrân. De ce însă a

făcut scriitorul această selecție în favoarea unui personaj istoric aproape obscur ? Mai întâi, să aflăm unele coordonate ale vieții și domniei acestuia.

Eustatie Dabija (sau Eustratie, Istrate) a fost domnitor al Moldovei în perioada septembrie 1661 – 11 septembrie 1665. Boier moldovean, podgorean din ținutul Putnei, fiul preotului Sava Dabija, descendent al unei vechi familii boierești, în 1657 devenea vornic, iar după moartea lui Ștefăniță Lupu, la propunerea boierilor moldoveni este numit domn de către Înalta Poartă; înainte mai avusese rangurile de paharnic și ban. La 1662, împreună cu Seraskierul (comandant) turc și cu Grigore I Ghica al Munteniei, a luat parte la o campanie din Ungaria, alături de turci, turcilor împotriva împăratului Germaniei. El a fost ultimul domnitor care a bătut monedă moldovenească, bani mărunți de aramă, numiți ,,șalăi" (de la *schilling*). Printre dările locului a introdus vădrăritul, taxă pe care o plăteau podgorenii. Moare la 11 septembrie 1665 și este înmormântat la Bârnova. Avea de soție pe Dafina (Catrina), precum și o fiică, Anastasia (Nastasia). A terminat de construit Mănăstirea Bârnova, începută de domnitorul Miron Barnovschi-Movilă, înzestrând-o cu odoare de preț: cărți de cult, icoane și candele. Începând din anul 1662, Mănăstirea Bârnova a fost închinată pe rând Patriarhiei Ierusalimului, Muntelui Athos, Muntelui Sinai, Patriarhiei din Constantinopol și Patriarhiei din Alexandria, fiind chivernisită de către călugării greci pentru o perioadă de 200 de ani. Promovase o politică internă menită să contribuie la prosperitatea țării. Boierii credincioși domnului erau înzestrați cu moșii, iar cei care părăsiseră Moldova anterior nu fuseseră prigoniți de către domnitor. Ion Neculce îl descrie ca pe un om milos, consemnând că ,,acest domnu avè obicei, când şidè la masă şi vidè niscaiva oameni săraci dvorind prin ogradă, învăţa de lua cîte doao, trii blide de bucate din masa lui şi le trimetè acelor oameni acolo în ogradă, de mânca acei oameni. [...] Aşişdere el bè vin mai mult din oală roşie decît din păhar de cristal, dzicînd că-i mai dulce vinul din oală decît din păhar".

După cum am menționat, Eustratie Dabija a reînființat monetăria de la Suceava, emisiunile monetare începând în anul 1662 şi continuând, după unele surse, pînă prin 1680. În timpul domniei sale s-au bătut şilingi de aramă, numiţi popular şalăi, iar în limba latină *solidi,* care se aseamănă mult cu şilingii polonezi ai lui Ioan al II-lea Cazimir. În Cronica racoviţeană, atribuită lui Nicolae Muste, citim despre aceşti şilingi: ,,Era bănărie în Cetatea Sucevei, care era de la Dabija-vodă, şi făcea şalăi de aramă, cari numai aici, în ţară, îmblau, 4 şalăi la un banu bunu".

Eustratie Dabija a murit pe 11 septembrie 1665, „și neplinindu bine 4 ani a domniei lui, fiindu şi om bătrîn, au plătit şi el datoria cè de obştie, de-au muritu", după cum

zice cronicarul. A fost înmormîntat în propria ctitorie, mănăstirea Bârnova. Cronicarul Ion Neculce precizează că ,,l-a dus cu toată boerimea cu mare cinste, de l-au îngropat la mănăstirea lui, în Bărnova, care este de dânsul, isprăvită; iară din temelia ei a fost început-o Bărnovscki Vodă a o zidire, şi n-a apucat să o isprăvească, că a perit la Poartă" (Wikipedia).

*

Eminescu subliniază faptul că dialoghează nu cu Istrate Dabija voievod, ci cu umbra acestuia, aşa cum se întâmpla, la modul shakespearean, cu Hamlet. Dincolo de faptul că *umbra* la scriitorul român este plină de substanță, cuprinde în părelnicia ei idealurile sau căderile sociale, istorice, fiind uneori semnul amăgirii, al decăderii prezentului; câteodată prinde glas (ca în bucata de proză *Umbra mea*), dându-i anumite asigurări poetului (de fapt, alter-ego-ului eminescian), după cum urmează –,,Ea mâna-ntinde blând: – N-ai grijă,/ Ce zic nu trece la izvod [document scris n. n]./ Eu sunt vestitul domn Dabijă,/ Sunt moş Istrate-voievod". Familiaritatea acestor spuse fusese cumva prefigurată încă din prima strofă (,,Sub mine-aud un glas ce sună,/ Un glas adânc zicând" etc.) Având în vedere faptul că, în limba română, prepoziţiile nu au conţinut semantic de sine-stătător, ,,sub mine" ar putea fi citit tot atât de bine ,,în mine", deoarece, până la un punct, poetul se identifică cu domnitorul cel bătrân şi uitat de lume...

De altminteri, nostalgia pentru realităţile istorice ale trecutului, şi dorinţa de retroproiectare în acestea, mereu regăsită şi în alte scrieri eminesciene, îndeosebi în proză, îndeamnă eul liric să glăsuiască astfel: ,,Măria Voastră va să-ndemne/ Pe neamul nostru în trecut ?" O anumită inadecvare la realităţile prezentului, de data aceasta, este trădată cu ajutorul unor semnale de genul: ,,Ci el cu mâna face semne/ Că nu-nţeleg ce el a vrut". În sfârşit, poetul reia interogaţia, folosind un ton mai aspru, mai accentuat, în sensul următor – ,,Măria Voastră-nsetoşează/ De sânge negru şi hain ?", care trimite în mod intertextual la scenele din *Macbeth*, şi care explicitează faptul că ,,One of the most immediate consequences of such a proliferation of intertextual theories has been the progressive dissolution of the text as a coherent and self-contained unit of meaning, which has led, in turn, to a shift of emphasis from the individual text to the way in which texts relate to one another"/ ,,Una din cele mai strânse consecinţe ale unei asemenea proliferări ale teoriilor intertextuale este progresiva disoluţie a textului, precum o unitate coerentă şi care se auto-conţine, care, în schimb, a condus la accentuarea textului individual către modul în care textele se află în relaţie unele cu altele" – t. n. (Maria Jesus Martinez Alvaro, *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, ,,Atlantis", 1996, no. 1-2).

Răspunsul voievodului, în vădit contrast cu întrebările anterioare, aparține unui alt registru, aflat la limita între trecut și prezent, ba chiar dincolo de coordonatele acestei lumi. Acesta este simplu și adânc melancolic, referindu-se de fapt la ritualurile de trecere specific românești: ,,El capu-și clatină, oftează:/ – De vin, copilul meu, de vin". Ambiguitatea morfologică și sintactică din această expresie ,,de vin", dar și conotațiile ei fonetice, în care predomină dentala *d,* bilabiala *v* și nazala *n*, conturează atât unele reverberații intrinseci despre lumea de dincolo, cât și o legătură aproape imperceptibilă între soarta domnitorului și cea a poetului, cu majusculă.

După prezentarea succintă a vieții domnitorului moldovean Istrate Dabija, în prima jumătate a strofei a patra, utilizând arhaisme și regionalisme, se subliniază în special înclinația bahică a acestuia, însă doar ca pretext pentru a pune accent asupra unei problematici mai serioase: ,,Pe vinul greu ca untdelemnul/ Am dat mulți galbeni venetici;/ Aici lipsește tot îndemnul./ În lume mult, nimic aici". În aceste versuri lipsa de saţietate, reclamată de către personaj (acea sintagmă ,,fără saţ" eminesciană), devine doar o altă denumire pentru lipsa de înțelegere pe care o arătau contemporanii pentru latura umană a lui Dabija, precum și aceeași neînțelegere pe care contemporanii poetului o aveau pentru acesta din urmă. ,,Și totuși domn fusesem darnic/ Și bun de inimă cu toți./ De câte ori l-al meu păharnic/ Umplut-am cupa numai zloți !" sunt tot atâtea versuri care se referă la nerecunoștința semenilor. Faptele de glorie însă sunt evocate în stilul cunoscut, clasic: ,,Împresurat-am eu și Beciul [orașul Pécs – n. n.]/ Cu oaste bună și strânsuri;/ Soroca, Vrancea și Tigheciul/ Trimis-au mii viteze guri/ Să certe craii cu mânie...". *Certarea domnilor*, prilej de meditaţie mai adâncă, regăsită şi la cronicari mai puţin cunoscuţi, precum Nicolae Costin, este reiterată şi în acest complex macro-poem.

În altă ordine de idei, subtila auto-intertextualitate eminesciană referitoare la *nepăsarea* omului în fața lumii se întâlnește iarăşi şi iarăşi: ,,Ce-mi pasă? Mie deie-mi pace/ Să-mi duc Moldova-n bătălie/ Cu mii de mii de poloboace". Dacă până în momentul de față ne aflam într-o convenție a lecturii serioase, există deja indicii clare ale *ludicului* în ultimul vers din această strofă (,,Cu mii de mii de poloboace"). Astfel balada *Umbra lui Istrate Dabija voievod* poartă cu sine posibilitatea unei lecturi ambivalente, în care ludicul și intertextualitatea concură în egală măsură. Începând de aici lucrurile se precipită, antrenând o adevărată cavalcadă epică, și de limbaj, ca altădată în *Țiganiada* – ,,Atunci când turcii, agarenii/ Mureau în iuruș cu halai,/ Oștirea noastră, moldovenii/ Se prăpădeau într-un gulai./ Și zimbrul cel cu trei luceferi/ Lucea voios pe orice cort./ Precum ne-am dus, venirăm teferi/

Și toți cu chef și nime mort". La nivel lexical, alăturarea de turcisme și maghiarisme, în afara faptului că recreează atmosfera locală, din vremea bătăliei respective, produce și un oarecare efect comic, ludicul susținând din nou asemenea fragmente. Ușurința istorisirii și ușurătatea moldovenilor fac parte dintr-o scenografie care se referă, în cele din urmă, la lejeritatea cu care poetul însuși privește toată această stare de lucruri, dar și propriile circumstanțe istorice.

În tonul poetului din Nishappur, al celui care relativizează totul, Eminescu, prin vocea lui Dabija-voievod glăsuieşte folosind o dublă negaţie – ,,Nici vin cu apă n-am să mestec,/ Nici dau un ban pe toată fala", distanţându-se, paradoxal, către sfârşitul *cântecului de lume*, de trecutul glorios într-un prezent iluzoriu, deşi, de obicei, ,,A reda conştiinţei înstrăinate sentimentul patriei printr-o întoarcere spre vârsta mitică sau spre vârsta eroică este sensul mântuitor pe care Eminescu îl atribuie istoriei" (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 150). Încă o dată, timpul ontologic îl depăşeşte pe cel dorit, ideal, prin prisma deşertăciunii şi a deşertării de umanitate (,,Iar eu ziceam: să bem, prietini,/Să bem, pân-nu vom mai putea"). Purtând adevărul butadei *mors certa, hora incerta*, se înfiripă un soi de monolog dialogat, întors către receptor, aproape chiasmatic, inclus în convenţia Dabija – alter-ego eminescian; eul liric – alter-ego pentru Dabija: ,,Dar ție-ți place doina, hora,/ Îți place-al viței dulce rod,/ Tu povestește tuturora/ De moș Istrate-voievod". Există aici o vagă adiere auto-intertextuală, cu trimitere la versuri din *Făt-Frumos din tei*, unde sunt celebrate, până la un punct, bucuriile simple ale vieții, aceasta și pentru că ,,One of the most immediate consequences of such a proliferation of intertextual theories has been the progressive dissolution of the text as a coherent and self-contained unit of meaning, which has led, in turn, to a shift of emphasis from the individual text to the way in which texts relate to one another"/ ,,Una din cele mai strânse consecințe ale unei asemenea proliferări ale teoriilor intertextuale este progresiva disoluție a textului, precum o unitate coerentă și care se auto-conține, care, în schimb, a condus la accentuarea textului individual către modul în care textele se află în relație unele cu altele" – t. n. (Maria Jesus Martinez Alvaro, *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, ,,Atlantis", 1996, no. 1-2 http://www.jstor.org/discover/10.2307/41054827?sid=21105735771513&uid=2&uid=2129&uid=4&uid=3738920&uid=70).

Cu toate acestea, cinstirea înaintaşilor nu rămâne doar un pretext pentru construirea unei pseudo-balade, care s-ar putea constitui şi într-un bocet, în oarecare măsură, un fel de cântec *parlando rubato*, pentru că personajul liric insistă ,,Să verse dintre cupe

multe/ Și la pământ vo două-trei", adică să se săvârșească ritualul pomenirii pentru vitejii moldoveni din vechime. Ambiguitatea extremă din strofa „Și astfel sta-n Moldova toată/ Cu susu-n jos ce era treaz,/ Odihna multă-i lăudată/ La cel chefliu, la cel viteaz" sugerează atât viziunea corespondentă din proza *Archeus*, „o lume ca nelumea", şi totodată, operaţiunea de egalizare a celor vii cu cei morţi, concluzionând prin parodie că *vecinica hodină*, de sorginte populară, este în cele din urmă preferabilă (*Odihna multă-i lăudată*). Între beţie, ca uitare voită de lume, şi moartea propriu-zisă, nu ar fi deci mare diferenţă; o trimitere similară, la lirica shakespeareană se află în „Vino, somn – ori vino, moarte./ Pentru mine e totuna" integrată în *Cugetările sărmanului Dionis*. Într-un fel, auto-intertextualitatea pare să aibă modalităţi infinite, în orice caz mai bogate decât intertextualitatea propriu-zisă, deoarece se manifestă într-o manieră fractalică, fiecare părticică reflectând subtil întregul. Toate acestea se întâmplă şi pentru că „L'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources et de l'influence, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (intertexte(s)), elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature commme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour."/ „Intertextualitatea nu este un alt nume pentru studiul surselor şi al influenţelor, şi nu se reduce la simpla constatatare că că textele intră în relaţie (intertextualitate) cu unul sau mai multe alte texte, asta pentru a lua în considerare literatura precum un spaţiu imaginar sau în chip de reţea, o bibliotecă spre exemplu, unde fiecare text le transformă pe celelalte, care le modifică la rândul lor" – t. n. http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26eacute%3B

Refrenul acestei ample balade, „Să bem cu toți, să bem, prietini, Să le vărsăm și lor în somn", constituie „portalul" de înţelegere către penultima strofă, potenţată prin maximum de *ambiguitate*. De altminteri, „Chiar dacă ambiguitatea nu mai este un cuvânt-cheie al teoriilor poetice şi stilistice actuale, fenomenul pe care termenul îl desemnează e latent şi omniprezent, perfect integrabil abordărilor cognitiviste ale discursului literar. Reevaluarea sa pare a fi doar o chestiune de timp" (Rodica Zafiu, *Conceptul de ambiguitate şi interpretarea discursului literar*: *de la stilistica funcţională la cea cognitivă*, vol. Gheorghe Chivu, Oana Uţă Bărbulescu, *Ion Coteanu – in memoriam*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2014, p. 410). Astfel trebuie parcursă, în dublu sens, emistrofa „Pân-la al zilei blând luceafăr/ Să bem ca buni și vechi tovarăși;/ Și toți cu chef, nici unul teafăr,/ Și cum sfârșim să-ncepem iarăși" (ale cărei rime au fost preluate mai târziu de către T. Arghezi, chiar într-un elogiu dedicat poetului moldovean). Guvernaţi, de această dată,

de luceafărul de dimineaţă, şi nu de cel vesperal, ,,niciunul teafăr", adică ori niciunul treaz, ori niciunul viu (!), muritorii din perspectiva eminesciană încă mai au o speranţă, în sensul subliniat de ultimul vers: *Şi cum sfârşim să-ncepem iarăşi*. Aşadar, circularitatea existenţei, sub semnul unui pocal de băutură ori exilir al dăinuirii veşnice, reprezintă finalitatea creaţiei la M. Eminescu. În ultimă instanţă, ,,Sub resemnarea aparentă a celui ascuns în umbra moşneagului Dabija clocoteşte şi iese la iveală încredinţarea poetului genial, pur şi absolut, că arta lui, precum vinul vechi, e mai presus şi mai durabilă decât vanităţile efemere şi ridicole" (C. Stănescu, *Viaţa privată în Facebookotopia*, ,,Cultura", nr. 423, 6 iunie 2013). Între statutul imperial al ţărânei atotcuprinzătoare (,,Perennis humus erit rex") şi trăirea clipei la fel de imperioase (,,Bibamus ex"), balanţa rămâne nemişcată. De aceea, ludicul devine o categorie serioasă, iar intertexualitatea prinde conotaţii fluide, îmbinându-se ca de obicei în poemele eminesciene într-un mod armonios, însă destul de ermetic, conferind şi alte posibilităţi de hermeneutică ulterioară.

Bibliografie

Maria Jesus Martinez Alvaro, *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, ,,Atlantis", 1996, no. 1-2;
http://www.jstor.org/discover/10.2307/41054827?sid=21105735771513&uid=2&uid=2129&uid=4&uid=3738920&uid=70

Michael Fickenthal, *Intersecţii. Sic transit gloria mundi*, ,,Observator cultural", 2013, nr. 666

Marin Mincu, *Paradigma eminesciană*, Constanţa, Editura Pontica, 2000

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu: modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Paralela 45, 2005

James E. Porter, *Intertextuality and the Discourse Community*, ,,Rhetoric Review", vol. 5, no. 1, toamna 1986;
http://www.jstor.org/discover/10.2307/466015?sid=21105735771513&uid=2&uid=3738920&uid=2129&uid=4&uid=70

C. Stănescu, *Viaţa privată în Facebookotopia*, ,,Cultura", nr. 423, 6 iunie 2013

Călin Teutişan, *Textul în oglindă: reflexii ale imaginarului eminescian*, Cluj-Napoca, Editura Apostrof, 2006

Rodica Zafiu, *Conceptul de ambiguitate şi interpretarea discursului literar*: *de la stilistica funcţională la cea cognitivă*, vol. Gheorghe Chivu, Oana Uţă Bărbulescu, *Ion Coteanu – in memoriam*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 2014

http://www.fabula.org/atelier.php?Intertextualit%26eacute%3B

DESTINY AND THE MYTH OF ANDROGYNY, COSMIC ORDER AND REORDER ("THE ADJUSTMENT BUREAU" OR THE REAL FANTASTIC)

Oana BĂDĂLUȚĂ
University of Bucharest

Abstract: It is said that every man is defended and guided by a guardian angel, a defender, a savior in the choices he makes in life and that seeks his half, through its support (this „thirst" of eros is explained by the myth of the androgyny, which Plato expands in the „Banquet", through the character named Aristophanes, explaining how love emerged and how, by separating sex, cosmos was reordered). The project entitled „Destiny and the myth of androgyny, reorder and cosmic order (The adjustment bureau or fantastic real") debates the issue of (pre) destination, of illusion or reality of a half, implicitly the Creator's acceptance or opposition, who founded the Grand Plan. The case study which I used as a reason for this concern is the film adaptation of „The adjustment bureau" (2011), starring Matt Damon (character, David Norris) and Emily Blunt (character, Elise Sellas). The objective of the project is to support the myth of the androgyny, and thereby reordering the Cosmos through these oracular instances, the guards-angels, which straighten things in favor of the Plan, the „vocation". The hypothesis of the project is the existence and invocation of the androgyny myth several times, which is why we believe that fantastic universe that we face sometimes (through dissatisfaction, imbalance, factors that we cannot explain or perceive) finds its justification and reflection in a real and palpable form of life, predestination, sign and help, through the divine (seen as a return from the chaos). The main concepts used in the approach of this project are methodological, methodical (indirectly, via the film adaptation, for example: he/she relationship, concepts-tool: cosmos/chaos, balance/imbalance, observation method, through the act of rebellion against the lines or the trajectory of the Grand Plan). The development argument for the subject of study for this project is the insistence and, once again, the belief both in the calibration of the personal way and recalibration through the Cosmo Creator permission.

Keywords: destiny, cosmic order, reorder, myth of androgyny, the real fantastic.

The film adaptation „The adjustment bureau" (2011), starring Matt Damon (character, David Norris) and Emily Blunt (character, Elise Sellas), (p)resumes the myth of androgyny (developed by Plato in „The Banquet", through the character named Aristophanes, explaining how love emerged and how, by separating sex, cosmos was reordered. Those who watch and (re)order the androgynous process are „guardians (of destiny)", oracular instances, a kind of vigilant angels, severer, those who care (are treasure guardians) for things to happen according to a (pre) established plan; they are fortune tellers, viewers in crystal globe (guardian, fr. „gardien"= security guard). „Angelology" is the science that deals with the study of angels, tilting more toward the theological side than to its own symbolic system. We don't know (taking into consideration the adaptation) how the guardians are ranked (angels are divided by class, *celestial hierarchy*, according to the theory of Pseudo-Dionysius the Areopagite, 500 ad), only their function: personal angels (singular or collective, in the case of adaptation, whose reputation was established in the 19th century); the guardian angels, who intermediate between the divine and human, between winged beings and those without wings; their appearance is human, borrowed from people, beings without wings; they fulfill the

functions of the government (the guards), walk in groups (messengers) and are those who comply with law, protectors of the elected (David Norris, the chosen). Being a reflection of those elected, angels are considered symbols of the aspirations most difficult to achieve (those positioned in leadership functions); guards (celestial hierarchy) are representations of the image of the earthly hierarchies aspirations; angels exercise (according to the theory of Pseudo-Dionysius the Areopagite) on people a role of enlightenment, they are guides, protectors, sages, those who can make the best choice at the crossroads, which follow the road correctly, are wingless creatures, and people cannot see, nor distinguish; angels-guardians are protectors (according to St. Basil), each man being accompanied in his life or death by his own guardian angel.

Androgyny myth has been discussed and analyzed infinite times, from antiquity to the modern literature, thereby preserving and explaining union of several androgynous beings (two men, two women or a woman and a man, pasted back to back, spherical), with absolute power, which frightened the gods. Separate halves were comprised of sadness, despair or loneliness. Thus was created Eros, which contributed to form the perfect merging of the two halves. The union of the two halves generates order (harmony) and clutter (chaos) in the cosmos, as neither the universe is perfect („The Legend of the Sun and Moon", in multiple variants). Attempt was made to establish a link between the myths of the androgyny and fall into sin, so the union between man and woman, who gives another sin, by birth, from sin, because the process is like the reunion of the human being, the androgynous process. For this purpose (fig.), the androgyny myth will cause union of the terrestrial with paradise or of the (under) terrestrial with hell. Man seeks woman, and vice versa, this melding suggesting the man's permission to mingle with woman, so protection, osmosis, generosity. The angels (the guards) are androgynous, figuratively; they mediate between terrestrial and cosmic, between heaven and earth, between the two halves. They were detached from the process of androgyny, from the circle of these searches between male and female, because, knowing so well this act, they could intervene in their help. The construction, as well as the essence of the guardians (the angels) is in a continuous regularity. Reviews of „midras" type support the idea of androgyny, that Adam, being androgynous, was separated from Eve into two halves. Cosmic bisexuality (Sun and Moon) or divine (Adam and Eve) symbolizes the same process, of separation, of androgynous. Cosmic egg delivered neutral beings (chaos, terra), that delivered other beings (the stars), these being exceptions of the androgyny myth, i.e. self-procreation. Phoenix Bird symbolizes a form of self-procreation, by birth and rebirth, out of neutral. The gift of neutral beings transcends time which, for his programmers or guards, is preserved, programmed: „It's an important night for us." Androgyny presents a form of conservation, through continuous infinite search between the two halves, in a loop measured by time. The guardian-angel: „Are you an angel? / We were called like this."; „We are several case officers, who live longer than men." (Harry-David) („live longer", but do not reach immortality, yet differ from it and belong to a different register than human, are beings with another origin); the guardian-angel is a vigilante being, one who seeks, guides, guards; the guardian - angel guidance is the law: „I can't imagine being on the trail of the guy as much as you." (the quality of the programmer is directly proportional to its compliance plan); in the hierarchical plan, guards or programmers hold a certain step, lower than the Grand Plan; they are those that are running: „No, no, sir. We handle him. Yes, Sir. We are in charge. Yes, Sir. No, Sir. I understand. I take care of him myself. What a mess!" (Donaldson, a guard); „The President has the complete Plan. We see only a part of it."(the concept of the whole, part of the half, angels/God, angels/androgynous, the Creator, Demiurge, the President is the one who knows the plan, guards are those who interpret it and put it back in the circuit).

The subject of the adaptation underlies the androgyny myth: David Norris, the future senator from New York, meets Elise Sellas, a ballerina, who falls in love, but he can't be with

her, because the destiny is involved (in the form of the guardians, which prevent them from meeting). David outweighs prohibitions and insists on merging with his *half*, through meetings with Elise. Because of these oppositions, David is off in the rise (personal and professional) of countless times, is unmasked, brushed aside („David Norris, the exposed"), is not elected senator either for Brooklyn, or New York.

Documents belonging to the fantastic book: 1. The sudden intrusion of the relationships in this context, free and open conversation, known into unknown, suspends time and inserts into the text a certain expectation, a certain taste, a fantastic feeling „You don't fool me. I think you love it (the candidacy)./Do I know you? " (Elise-David) 2. „He has to spill his coffee on the shirt until 7: 05. 7: 05 at the latest/I catch him as soon as he enters the Park." („to catch" = to perform scheduling, temporal rule: „to", „temporal index; 7: 05"; outer influences: „has", „to spill"; the subject involved in the trial, „coffee"; „coffee" becomes item which passes through two worlds, real-fictional (the registry is a fantastic one). Thus, the guards were gifted with „something" from the experience of the solomonars, of those who cast out the rain, clouds, who deprived the lives of the subjects involved in the troubles, problems, they cast out the shade and keep the balance, existential excess. So, man became partner of god, if it met its requirements.

David's meetings with Elise are not included in the programmer's schedule, she is not part of David's destiny, and she coexists outside: „David, you make it even more difficult than it should be." (a guard) (the opposition in front of destiny generates a fake destiny; David/Elise are undesirable subjects for the programmers' plans). Any deviation from the Plan schema changes schedule and the implications of the subject: „questions will torment him until the day he dies. He will never cease to seek answers. He won't give up. "(a guard), seeking, without hesitation, to fill the void in his life: „we will have to keep an eye on him forever, to make sure that he does not speak. Endless wave effect." („endless wave effect" means the effect wheel which moves in the opposite direction, figuratively, in the wrong repercussion; „wave" = pall, rhythmic motion of the stages of life; the clock that beats back, time in non-concordance with day/night plans, disordered).

The subject (David) is intrigued: „who the hell are you guys? /we are the ones who care for things to happen according to plan." (Richardson-David) („those" = anonymity, instinct group): „I had to shed my coffee? / we call it adjustment." („adjustment" = match, planning): „sometimes, when people are shedding their coffee, internet fails or they lose their keys, they consider that it's no accident. And sometimes it is. Sometimes we are. We reintegrate people in the Plan." [definitive or final constants: „(sometimes) really is (a chance)"; (un)finished constants: „we are (sometimes)"] Reintegration means the integration in the Great Cycle, assembly puzzle elements in the *game*; integration implies order, reintegration, the establishment of order and disintegration, chaos. Subjects who participate in understanding or not the Cosmos are David and Elise, and the Demiurge is „Cosmo Creator"[1]; „Between human and the Cosmo Creator there is a synchronous collaboration. Each has its meaning and one failure can endanger the very existence of the Cosmos" or wounding the Creator, which is the reason for the epic „the wounding of Noah"[2]. If the Demiurge is against the micro cosmos between two souls, macro cosmos will not participate and will not help the union between the two. Thus, the demiurge gets hurt and cannot give consent.

[1] Term used by ANDREI OIȘTEANU in „Order and chaos", „Myth and magic in Romanian traditional culture", Polirom, 2013, Chapter. I, „Carol type stars theft. Motifs and mythical meanings.", p. 18

[2] Idem, Chapter. II „Flood's Romanian legend", 6. „The Demiurge gets hurt", p. 113

If the subject does not comply with the order of guardians, it is reset. Resetting involves overcoming the boundaries of the mind and, in the cosmological hole, resetting (emptying, inhibition of the brain, non-functionality) can identify with Alzheimer's disease, oblivion: „very few people have seen what you have seen today, and we are determined to keep it that way. If you ever reveal our existence, we will delete your mind; the intervention team will reset you. Your feelings, memories, your whole responsibility will be removed. You will not think at all. No word about us." („very few people" = David is the chosen one, exception); „Recalibration makes a few changes in the people's way of thinking." (Harry) (recalibration outlines human-robot model, who acts and thinks robotically; „to recalibrate" (fig.) is to assemble identical pieces [(decisions, thoughts, opinions), anything that may cross your mind] instead of other parts degraded through attrition or damaged; Therefore, when the subject did not follow the plan, it was recalibrated: „(Recalibration) does not influence the feelings or personality. It would be too intrusive. " (Harry)

Fate intervenes in the rules of the game, but the rules do not identify themselves with the fate: „You have met a woman this morning in the bus. Elise. You shouldn't have seen her ever." (fate auto dictation, emptying time loop: „you have met", „should not", „seen", „ever"); „The world turned upside down, and you think of a woman." (Harry) [by standing against the face of destiny, it is accepted the *reverse* side of existence, as a (sub) order or a reversed order, the second plan of life, the back plan „(world) reversed", „upside down"]; „Even if you remembered the number, you would not be able to pass the phones lost, changed numbers or whatever created some waves." (Harry) [„where" = pluses, waves, elements that overlap with existing ones, (supra) stories, (supra) violations].

The guards were thoughts evaluators, depending on the choices of the subject: „when you make a decision, your mind will assess the options. We can perceive them. I know if you follow the plan or not, because the (...)We feel when it will happen." (Harry) The guards are those that define a decision: „We are here to make you stick to the plan. Just so we are allowed to do."; „You will seek her, eh? You will not find her. They will take care of that." The only opponent that delays, bridles the fulfillment of destiny is water, the aquatic element: „(water) blocks your ability to read the decision tree." (Water is turned on through the wave/wave confrontation); „The rain will stop in the next hour, and that is the only thing that prevents them from seeing us now." (Harry) The fact that the water (rain) blocks the waves, crosses the mirror, deforming its clarity, has to do with its dark side, testing through water; If you intervene in the aquatic function, you dive into DEEP; water, rain, flood have the power to end the primary cycles of creation; on the other hand, the water freezes thoughts penetration into personality unconsciousness (thus, it crosses, in this case, a reversed function for itself, as her action function is to enable the streamlining of thoughts; unconscious personality structures of the guardians were vastly different from those of beings without wings, of men, and they did not function in the vicinity of water; water, in this case, is considered a „returned hierophany" (its transcendent is not manifested); David's encounter with Elise, near water [matrix of the world and (dis)order of things], involves a particular function; all important meetings (in particular, in the fairy tale) are taking place near hot springs or stagnant water, like divine things, equal to the cosmos; in/from this space starts the love and union is determined by marriage, open gate to eternity, through Eros.

After three years, David and Elise are reunited: „Let's stop the current at her dance studio." (The Guards)(Stopping the tide = breaking wave) Destiny may change according to the decisions of the subjects, factors of conduct: „her decision differs from our models. Thirty-six hours without contact, and she would not ever talk to him anymore. If they kiss (...), any possible redress, strong enough to separate them, which will cause waves over your limit." („Waves over your limit" meant (over) destiny, which exceeded the permissive factors of utilization, of wave programming)

„Why do you want to keep us separated?/ Because this is the plan. / Then you misread the Plan/It's no wrong reading regarding you and Elisa./Then the Plan is wrong./If I can't be with her, so why do I feel this way?/it doesn't matter how you feel. What matters is what is in black and white. "(„Black and white", rules, predetermination). The plan is judged: „intense chemistry between them, the constant bending points, and the impulse, you've separated them twice, just to have the opportunity to approach them." („just to have the opportunity to approach them", predestination, the great cosmic Plan assumes order and reorder, just in case of a change): „it seems that David Norris and Elise Sellas are meant to be together, because they were meant to be together. In the 1970s, when he was born, they were meant to be together, the same thing in the ' 80s, and ' 90s. The plan was not changed until 2005, and she had to remain with Adrian." („she had to stay with Adrian", reorder in the cosmic plan); the plan is handed to Thomson, lawyer-guardian: „these are the remnants of old plans that attract towards each other. They still feel that they belong to each other, even if it is not so." (waves/fragments, remains of the past mean the convergence of the past upon the present, the old plans belong to the great Plan); „What happened with free will?/I tried free will. (…) You don't have free will, David, you have the appearance of free will." [history is relatively-questionable, it can alter, reinvent itself: „once I've got you from hunting and gathering" (David finds a universal secret, factual non - existence of free will, so the confrontation of its own illusion control)]

Meeting with Elise, return, remembrance; the reason of each moment necessarily develops a (sub) reason, perceived as „cause": „meeting Elise three years ago wasn't an accident. We have done that. I knew that you'd be inspired to make that speech. The speech that brought you back from oblivion." (Thomson) („return from oblivion" = retrieval, reaffirmation, rediscovery, regeneration, reminder are constants of return from lost selves, into the retrieved); „It's not about who you are, but who I am." [„but about who I am" every man pretends to be peculiar, (re)presents the whole, this criterion being part of the (pre)utilization scheme; if this scheme is not complied with, the subject undergoes a certain wear: „it is not about her, it's about you. What happens to you when you are with her. In small doses, Elise was a cure. But in larger doses, she wears you out." („wear and tear" = depersonalization, removal from the purpose, center, personal goals and, in the end, loss of position within the Castle, within personal space, even driving away from the Castle); „The President cannot be an uncontrollable person. You can't run away from your fate, David. "]

Decoupling of the Plan: „I don't agree with you about my fate. I know what I feel for her and I'm not going to change that. I only have the choices I make. And I choose her, no matter what it will be. "(David)

Influence, broken destiny are repercussions and „mirrors" in the other, the mirror is broken, so the destiny; the image, once perfect, now distorts: „If you stay with her, you will kill not only your dreams but also her own." (The lofty destiny of both subjects will be inverted) Fate intervenes in fate, it explains itself: „when you look back at all these, David, remember that we tried to explain." (Thomson); „If you stay with her, you'll take the only thing that she ever had." (Thomson)[Cause-effect action is relevant in this case, „If you remain" → „you will take" (it)]

Angel rebelled, Donaldson is the exception of the guardians, he shares David why he cannot be together with Elise, existential excess, which will wake up in David no desire, it will no longer generate anything creatively, it will not recall any dream, because she will be self-sufficient: „I can't stop thinking about her." („I can't stop", „thinking", „her", the attraction of the missing, the half of the whole, the incomplete androgyny).

David's chance to recover Elise: a theme surrounded by water; hats are the connecting points between the worlds, wearing them makes it possible to cross such spaces; passing through the doors, if you wore a hat [hats worn by guards invest them with leadership

positions, those with head covered by hats while presiding, given the idea that hats identify with the Crown (in the case of a tricorn); hats are connection tools between heaven and earth (hat, Crown) and, through the high corners, they identify with rays of light (and, thus, with the divine constants, light, sun, wisdom of the scholars, lettered); the hat symbolizing head or light disoriented those who read the Plan, guards [diagram doors: closed-open-closed implied crossing the periphery, crossroads/contradictions; labyrinth disorientates guards, because it can be decoded by the subjects; passing through the blue door was the road to the Center, the shortcut (doors = crossing and access point between two worlds; blue doors = doors of heaven, blue indicates spirituality and preserves meditation, is the color of ether): „I'm going to go through the blue door/This is how you can pass through it. (hat) Don't lose it." (David-Harry); „He has a hat. It is in the substrate." („substrate" = control layer, so the guards controlled people's decisions)]. Water becomes the assistant of destiny and, in the same time, it foretells chaos, a rift in the Grand Plan: „Clouds, storm, hail or excessive rain carriers, are seen as a hypostasis of chaos, which disturb order and cosmic balance, covering the *image* of god (the Sun, the blue sky)."[3] David unmasks the guards. (He shares of the Great Secret; big secrets are always hidden); The Grand Plan is encoded in the book. The change of destiny involved modifying the Plan, rewriting the Book: „Did you really think that you could get to the President? And change your fate if you get to it? Or rewrite your own fate? It doesn't work so and I told you why." (The Demiurge cannot be invoked, as is everywhere: „the President appears in different forms to everyone, so people rarely understand when that happens. Everything is a test. Even for members of the Office of Redress." (subjects issue could solve in the future, the following key aspects of existence: exploring worlds, fight for gift, for free will, rewriting the Plan by the actors, and not by the Director, or in full concordance, accepting the destiny, the Demiurge).

The demiurge rewrites the plan, gives his consent with regard to predestination of David and Elise, thus we witness a (re) predestination, he promises exchange of mentality, unaccepted-accepted and seems to humanize: „Balancing the relationship Man-Demiurge achieved, on one hand, through holding a demiurgically power by the first and, on the other hand, through the humanization of God, (seen as *a great man* who gets tired, is wrong, asks for help), as well as permanent concordance of actions of the two, are specific mindsets that perpetuated over the time (...)."[4]; „The balance of the Cosmos should be restored as soon as possible, and the Dragon storm (Chaos) should be killed, tamed or banished."[5] (symbolically, the cosmos balance is restored by rebalancing the Grand Plan, and the Chaos is the order of things, disrupted existential clutter, after crossing over the Plan of the two subjects, David and Elise; The demiurge must bring cosmos back into the space without cosmos, by bringing the two from chaos into balance, from abroad into the Centre; according to the definition of terms formulated by Oisteanu, „upper/lower cosmic space", the Demiurge has the task of bringing the man -„lower cosmic space" in the village, in the fortress – upper cosmic space, seated, ordered, determined). Rewriting the destiny of the two subjects is a magic gesture we can fit into *the rites of incorporation (crossing),* as per anthropologist Arnold Van Gennep, who mentions the transfer of items from one space to another, and so, changing both the purposes and functionality of elements and space through rebirth, modification.

[3] Idem, Chapter VI „Children folklore. Magic-ritual reminiscences", 5. „Man, partner of god", p. 397

[4] Idem,Chapter II „ Flood's Romanian legend", 6. „Founders", p. 121

[5] Idem, Chapter VI „Children folklore. Magic-ritual reminiscences", 5. „Man, partner of god", p. 398

Bibliography

• ANDREI OIȘTEANU in his work "Order and chaos", "Myth and magic in Romanian traditional culture", Polirom, 2013

* This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

DIE FLUCHT IN DIE GEISTESKRANKHEIT IM UNICA ZÜRN'S ROMAN *MANN IM JASMIN* (1977). UNICA ZÜRN: ENGE VERFLECHTUNG VON LEBEN UND WERK

Simona OLARU-POSIAR
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: The German writer Unica Zürn is a vivid example of a writer that became known from depicting in her novels her own experience as a mental patient. At the beginning of the 1960s she was diagnosed with paranoid schizophrenia, and as a follow-up she was committed to numerous psychiatric clinics. Her existence was constantly threatened by her schizophrenic crises, usually started by the break-up from the well-known artist and photographer Hans Bellmer. Unica Zürn's novel Der Mann im Jasmin (Jasmine Man) highlights madness in antithesis to plain day to day reality, depicted in relation to hallucinations that raise in the reader fascination and stupor at the same time.

Keywords: Jasmine, schizophrenia, anagram, hallucination, photography

Unica Zürn (1916-1970) war eine deutsche Künstlerin und Schriftstellerin zugleich. Zürns literarisches Werk wurde zu ihren Lebzeiten wenig beachtet. Es besteht zum einen aus autobiografisch geprägter und häufig fragmentarischer Prosa, die vor allem ihre Liebesbeziehungen, ihre Krankheit und deren Behandlung zum Thema hat, zum anderen aus poetischen Texten, von denen ihre 123 Anagramm-Gedichte am bedeutendsten sind.

Mit der in Paris lebenden deutschen Journalistin und Übersetzerin Ruth Henry verband sie eine jahrelange Freundschaft. Ihr ist größtenteils die Veröffentlichung der Texte Zürns zu verdanken.

Ein wesentliches Charakteristikum ihres literarischen Werkes ist die starke Durchdringung von Leben und Fiktion. In ihrer autobiographischen Erzählung **Dunkler Frühling**, deren Niederschrift drei Jahre vor ihrem Selbstmord erfolgte, gibt sie grundlegende Hinweise auf Familienkonstellation und Ereignisse, die für ihr Leben und Werk bedeutsam sind. Im Mittelpunkt des Textes steht ein Mädchen, das sich allein gelassen von den Erwachsenen in eine eigene Fantasiewelt zurückzieht und sich innerhalb dieser mit der Problematik der Sexualität auseinandersetzt. Die Vergewaltigung durch ihren älteren Bruder, die sie in hohem Grade als beschämend und enttäuschend erlebt, enfernt sie noch mehr von der von ihr als armselig empfundenen Wirklichkeit und wirft sie in die imaginäre Welt ihrer Fantasie zurück. Nachdem sie sich in einen um vieles älteren Mann verliebt, setzt die inzwischen Zwölfjährige ihrem Leben ein Ende, in der Einsicht, dass ihrer Liebe nur auf diese Weise ewige Dauer beschieden werden kann. Der literarische Sprung aus dem Fenster kündigt daher den realen Sturz in den Tod an. Hinter der protokollarisch nüchternen Erzählerin in der dritten Person steht die Autorin Unica Zürn selbst.

Sigrid Weigel weist darauf hin, dass Unica Zürn nicht nur die Todesart ihres Freitods in ihren Schriften vorweggenommen hat, sondern auch den Zeitpunkt, zu dem ihr Leben ein Ende finden würde, schon lange vorher festgelegt hatte. Nämlich war ie Schriftstellerin in ihren zahlenmystischen Operationen im Jahre 1957 auf ein Lebensalter gekommen, dessen Quersumme ihre Lieblingszahl 9 ergab (Weigel 2000: 136). Daher betrachtet Weigel das Leben der Autorin gleichsam als Aufschub zwischen einem immer schon vorhandenen Todesbild und dessen endlichem Vollzug am eigenen Leibe (Weigel 2000: 136-137).

Einerseits versteht sie das Leben bzw. Sterben Zürns als unheimliche Nachahmung eines literarischen Bildes, andererseits bringt sie ihre Kunst mit der von Sigmund Freud beschriebenen Dialektik von Eros und Todestrieb in Verbindung (Weigel 2000: 137).

Der Text **Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit** wurde Mitte der sechziger Jahre geschrieben und 1966 vollendet. Ruth Henry übersetzte das Manuskript zwecks Publikation in Frankreich ins Französische, wozu es erst ein Jahr nach dem Tod Zürns, 1971, kam. Sechs Jahre später erschienen die Aufzeichnungen in dem deutschen Ullstein-Verlag. Wie Henry vermerkt, wurde das Buch bei seinem Erscheinen als eine literarische „Entdeckung" gefeiert, die Kritiker äußerten Bewunderung für die erschütternde dokumentarische Schärfe der Selbstbeobachtung sowie für die unsentimentale, souveräne literarische Handhabung (Henry 1985: 209).

Auch in diesem literarischen Text Unica Zürns verbirgt sich hinter dem Personalpronomen der dritten Person das Ich der Autorin. Rita Morrien weist in ihrer Arbeit **„Der Körper hat es dann auszubaden". Zum Verhältnis von Körper, Sprache und (Re)Produktivität bei Unica Zürn** (1997) darauf hin, dass bei Zürn Leben und literarische Tätigkeit derart ineinander verzahnt sind, dass die Schriftstellerin auch in privaten Aufzeichnungen, Briefen und Tagebüchern häufig die personale Form „sie" verwendet und ein „ich" sich kaum jemals zu Wort meldet (Morrien 1997: 74). Dieser Versuch, sich selbst mit den Augen einer Außenstehenden zu betrachten, könnte jedoch auch mit der ausbrechenden Schizophrenie der Schriftstellerin in Verbindung stehen. So hält Henry fest, dass die Kraft, im distanzierten Beobachterton aufzuzeichnen, die einzige gewesen sei, die die Krankheit der Autorin gelassen habe und fügt hinzu, dass der Wahnsinn möglicherweise die distanzierte Betrachtung gefördert habe (Henry 1985: 206).

In diesem Text bringt Zürn ihre Erfahrung mit ihrer Krankheit, der Schizophrenie, zur Sprache. Dabei ist sie nicht genötigt wie die Surrealisten, etwa André Breton mit **Nadja** (1928), auf die Simulation der Wahnzustände und der Halluzinationen „der schönen poetischen Frucht wegen" zurückzugreifen, denn, wie Henry betont, ist ihr diese bitter genug, mühelos in den Schoß gefallen (Henry 1985: 206). Sie versucht, das Verdrängte, Ausgegrenzte niederzuschreiben, wobei sie sowohl dem Schrecken als auch der Faszination ihrer schizophrenen Schübe nachgeht. Diese bezeichnet sie als Krisen.

Der Text **Der Mann im Jasmin** wird mit dem Traum einer Sechsjährigen eröffnet:

In ihrem sechsten Lebensjahr führt sie ein Traum in der Nacht hinter den hohen Spiegel, der in einem Rahmen aus Mahogoniholz an der Wand ihres Zimmers hängt. Dieser Spiegel wird zu einer offenen Türe, die sie durchschreitet, um in eine lange Pappel-Allee zu gelangen, die in gerader Perspektive zu einem kleinen Haus hin führt. Die Türe zu diesem Haus ist geöffnet. Sie geht hinein und befindet sich vor einer Treppe, die sie hinaufgeht. Sie begegnet keinem Menschen. Sie steht vor einem Tisch. Auf diesem Tisch liegt eine kleine, weiße Karte. Als sie diese Karte in die Hand nimmt, um den Namen darauf zu lesen, erwacht sie (Zürn 1985: 9).

Ähnlich wie Alice in der Fortsetzung des Kinderbuches **Alice's Adventures in Wonderland** (**Alice im Wunderland**) (1865) von Lewis Carroll, **Through the Looking-Glass, and What Alice Found There) (Durch den Spiegel und was Alice dort fand)** (1871), tritt die bis zum Ende des Textes namenlos bleibende Protagonistin in eine Parallelwelt ein, eine Welt außerhalb des bekannten Universums jenseits des Spiegels. Dieser Eintritt vollzieht sich jedoch nicht innerhalb einer Märchenwelt wie bei Lewis Caroll sondern im Traum. Bezeichnend ist dabei auch die Einsamkeit, die das Mädchen in dieser anderen Welt empfängt. Der Traum übt einen so starken Einfluss auf die Protagonistin aus, dass sie nach dem Aufwachen aus dem Bett aufsteht, um den Spiegel zur Seite zu schieben. Dahinter

ist jedoch keine Türe zu finden, sondern bloß eine undurchdringliche Wand. Nichtdestotrotz versucht Unica Zürn ihren Lesern in diesen Aufzeichnungen, die Welt jenseits dieser Wand, jenseits des Spiegels, jenseits des logischen Auffassungsvermögens, die Welt der Geisteskrankheit und des Wahns zu vermitteln. Dabei geht sie auch den möglichen Ursachen ihrer Krankheit nach, die sie bis in ihre Kindheit zurückverfolgt.

In ihrer Arbeit **Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn** (1996) analysiert Rita Morrien diesen Traum der weiblichen Protagonistin eingehend. Bereits durch die Wahl des Mediums, des literarischen Traums werde signalisiert, dass es um die Darstellung einer verdrängten, unaussprechlichen Erfahrung gehe, nämlich um den gescheiterten Versuch, Eingang in die symbolische Ornung zu finden (Morrien 1996: 181-182). Zur Deutung des Traumes bedient sich Morrien den Ausführungen Jacques Lacans über das Spiegelstadium (siehe Morrien 1996: 182). Morrien interpretiert den Gang hinter den Spiegel als Rückkehr in die Zeit vor der Spiegelphase, d. h. in die präödipale Phase, in welcher die Ich-Konstituierung noch bevorsteht. Das Durchschreiten der Pappel-Allee auf ein offen stehendes Haus hin liest sie als Metapher für den bereits von Repräsentanten des väterlichen Gesetzes markierten Weg in die symbolische Ordnung. Der Treppenaufstieg entspricht der Weiterentwicklung eines Ich, das sich seiner noch ungewiss ist, zu einem autonomen, selbstbewussten Subjekt. Die Tatsache, dass das Mädchen auf ihrem Weg keinem Menschen begegnet, versteht Morrien als Hinweis darauf, dass die notwendige Orientierungshilfe von einem Außenstehenden ausbleibt. Das Erwachen vor dem Entziffern des Namens auf der Karte, die auf dem Tisch liegt, weist darauf hin, dass das Mädchen keinen Zugang zur väterlichen Ordnung findet. Die Karte erweist sich nach Morrien in doppelter Hinsicht als Repräsentantin des väterlichen Gesetzes: zum einen ist die Schrift als Repräsentantin der symbolischen Ordnung zu sehen, zum anderen könnte es sich um eine Art Visitenkarte handeln, die nicht nur den Namen sondern auch den Status innerhalb der Ordnung preisgibt. Die Wand, auf welche das Mädchen nach dem Aufwachen hinter dem Spiegel stößt, ist als eine Metapher für eine psychische Blockade zu verstehen (Morrien 1996: 182-183). So drückt der Traum in seiner symbolischen Bildersprache das Scheitern des Eintritts in die väterliche Ordnung aus. Das Ich kann sich nicht herausbilden, so dass das Mädchen keinen Namen und damit auch keine Identität hat.

Im Anschluss an diesen befremdenden Traum flüchtet das Kind in das Zimmer der Mutter, sucht unter dem Andrang des wirklichen Lebens Geborgenheit und Zuflucht bei dem mütterlichen Körper erfüllt von der Sehnsucht nach Regression in einen vorgeburtlichen Zustand. Der mütterliche Körper stellt jedoch eine Bedrohung für das Kind dar, so dass dieses erneut entsetzt die Flucht ergreift:

> Da wälzt sich ein Berg von lauem Fleisch, der den unreinen Geist dieser Frau einschließt, über das entsetzte Kind, und sie flieht für immer die Mutter, die Frau, die Spinne! Sie ist tief verletzt (Zürn 1985: 9).

In der Abwesenheit des sich immer auf Reisen befindenden und daher idealisierten Vaters, baut sich die Protagonistin einen mentalen Fluchtbereich aus, die Vision vom Mann im Jasmin. Wie Rita Morrien hervorhebt, wird dieser zum Garant ihrer imaginären Identität (Morrien 1996: 184):

> Da erscheint zum ersten Mal die Vision: der Mann im Jasmin! Unendlicher Trost! Aufatmend setzt sie sich ihm gegenüber und blickt ihn an. Er ist gelähmt! Welch ein Glück. Er verlässt nie den Sessel in seinem Garten, wo der Jasmin auch im Winter blüht. Dieser Mann wird für sie das Bild der Liebe. Schöner als alle Augen, die sie jemals gesehen hat, sind

diese Augen blau. Und sie verheiratet sich mit ihm. Das schönste ist es, dass niemand etwas davon weiß. Und das ist ihr erstes, ihr größtes Geheimnis (Zürn 1985: 9).

Dieser Mann mit den schönen blauen Augen, der im Rollstuhl sitzt, sich nicht bewegen und ihr folglich nichts antun kann, begleitet die Protagonistin ihr Leben lang. Hinter jedem realen Mann steht für sie stets ein anderer, ein imaginärer, einer, den sie nicht fürchten muss, der ihrem Bild, ihrem Ideal entspricht. Von der stillen Gegenwart des Mannes im Jasmin gehen zwei Belehrungen für sie aus, die ihr Leben bestimmen werden: Distanz und Passivität. Diese beiden Eigenschaften des Mannes zeichnen ihn als mentales Bild aus, das vom Subjekt beliebig, den eigenen Bedürfnissen entsprechend, geformt werden kann. Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, dass alle ihre späteren Beziehungen an diesem inneren Bild scheitern. Jedoch erklärt sich die Flucht in die Welt der Fantasie auch infolge der Anforderungen einer Welt, die Anpassung und das reibungslose Funktionieren innerhalb der von der Gesellschaft festgelegten Normen zum obersten Gesetz erhebt. In dieser dem Pragmatismus verschriebenen Welt bleibt dem Mann kein Raum für das geduldige und verständnisvolle Zugehen auf sein weibliches Gegenüber:

Viel später wird ein Schlüssel nach dem anderen in ihr herumgedreht, und sie öffnet sich nicht. Schnell ermüdet, wirft man dieses Kästchen als unbrauchbar von sich. Denn über jede männliche Schulter, an die sie sich im Laufe der kommenden Jahre lehnt, blickt sie auf den Mann im Jasmin. Sie bleibt ihrer Kinderhochzeit treu (Zürn 1985: 10).

Als „das erste Wunder“ (Zürn 1985: 10) ihres Lebens erlebt die Protagonistin die Begegnung mit dem realen Mann im Jasmin in einem Pariser Zimmer. Die Imagination wird zur Realität. Im realen Leben der Unica Zürn trifft dies mit der Begegnung mit dem Schriftsteller Henri Michaux zusammen, der aussieht wie ihr Traum-Mann, wie der Mann im Jasmin. Die Begegnung löst einen Schock bei der Protagonistin des Textes aus:

Der Schock dieser Begegnung ist für sie so gewaltig, dass sie ihn nicht überwinden kann. Sehr, sehr langsam beginnt sie von diesem Tage an, ihren Verstand zu verlieren. Das Bild ihrer kindlichen Vision und die Erscheinung dieses Mannes sind identisch. Mit dem einzigen Unterschied, dass er nicht gelähmt ist und dass es hier keinen Garten mit blühendem Jasmin gibt, der ihn umschließt (Zürn 1985: 10-11).

Auch später im Text wird darauf hingewiesen, dass sie dieses innere Bild dermaßen beherrscht, dass auch später der „normale“ Mann kein Interesse mehr für sie darstellt (siehe Zürn 1985: 53). Von dem Schock der Begegnung mit ihrem Traumbild ausgehend, empfindet sie den Wunsch, sich in ihre Gedanken einzuschließen, um die Realität zu vergessen und widmet sich der literarischen Betätigung. Als Ergebnis des Rückzugs in den Bereich der Fiktion nennt die namenlose Protagonistin ihre Manuskripte **Zu Ehren der Zahl 9**, **Im Hause der Krankheiten** und **Die Spiele zu Zweit**, die unter dem unmittelbaren Einfluss des Mannes im Jasmin hervorgegangen sind und die mit den Texten Unica Zürns übereinstimmen. Doch eines Nachts, als sie wieder mit ihm zusammen träumen möchte, verweigert er sich ihr darin, dass sie sich vor einer geschlossenen Türe sieht. Sie versucht, die Situation logisch zu analysieren und kommt dabei zu folgendem Schluss:

Aus dem Mangel von Intelligenz will sie absolut glauben, dass er sie „hypnotisiert“. Ihr Gehirn, klein, wie das eines Hühnchens, begreift nicht, dass *sie* es ist, die sich selbst hypnotisiert, indem sie ihre Gedanken immer wieder um die gleiche Person kreisen lässt. Er ist der Adler, der seine Kreise über dem masochistischen Hühnchen zieht (Zürn 1985: 13).

Demnach erkennt sie in einem Moment der Klarheit des Verstandes, dass ihr Glauben, von dem Mann im Jasmin hypnotisiert zu werden, ihrem mangelnden Vertrauen in die Kraft ihrer weiblichen Intelligenz entspringt sowie ihrer literarischen Begabung. Sie spricht selbstironisch und nicht ohne einen masochistischen Zug von ihrem kleinen Hühnergehirn und stellt den Mann als den Adler dar, dem sie selbst die Macht einräumt, sie zu beherrschen. Diese passive und totale Unterordnung unter die Dominanz des männlichen Prinzips scheint der Grund zu sein, welche die erste Krise bei ihr auslöst. Sie beginnt in einer Art Beziehungswahn Dinge und Ereignisse in ihrer Umgebung, die nach rationalen Kriterien gar nichts mit ihr zu tun haben können, auf sich selbst zu beziehen. Alles was sie tut, was sie erlebt, steht unter dem Zeichen von H. M., den Initialen des weißen Mannes, der ihr in der Wirklichkeit begegnet ist. So sieht sie im Monogramm des Hotels Minerva auf einem Handtuch eine Botschaft, die ihr von ihm zukommt. Dabei assoziiert sie das H. M. auch mit Hermann Melville, dessen Hauptwerk **Moby Dick** von einer Begegnung mit einer irischen Dame in einer Postkutsche ausgelöst wurde (siehe Zürn 1985: 15). Diese Assoziation steht erneut mit den schriftstellerischen Ambitionen der Protagonistin in Verbindung, die ausgehend von der Begegnung mit dem weißen Mann auch literarisch tätig sein möchte, sich selbst aber jegliches Talent in dieser Richtung abspricht.

Im Folgenden werden sowohl akustische als auch visuelle Halluzinationen der Protagonistin beschrieben. Das Finden von Anagrammen als poetische Betätigung steigt zu ihren intensivsten Beschäftigungen auf, das ihr im Suchen eines Satzes in einem anderen Satz unerschöpfliches Vergnügen bereitet. Die Anagramme werden im Text selbst wie folgt definiert:

> Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind. Nur die gegebenen Buchstaben sind verwendbar, und keine anderen dürfen zur Hilfe gerufen werden (Zürn 1985: 18).

Jedoch wohnt der Konzentration und der großen Stille, die diese Arbeit von ihr abverlangt, durch die vollkommene Abgrenzung von der Umwelt auch eine inhärente Bedrohung inne. Diese Bedrohung ist an dem folgenden Anagramm ablesbar, den Zürn in ihre Aufzeichnungen aufnimmt:

Hinter dieser reinen Stirne
Redet ein Herr, reist ein Sinn,
irrt ein Stern in seine Herde,
rennt sein seid'ner Stier. Hier
der Reiter Hintersinn, seine Nester hinter Indien - Irr-See
Irr-Sinn, heiter sein - Ente der
Drei Tinten-Herrn - reisen sie
- ein Hindernis! Retter seiner
Dinten-Herrn - ist es eine Irre? (Zürn 1977: 19)

Das Anagramm geht von dem Satz „*Hinter dieser reinen Stirne" aus. Nach Blancard bildet die poetische Form des Anagramms, in welchem die* Variation ein- und desselben Satzes, der Buchstabe für Buchstabe zerrissen und neu zusammengefügt wird, sowohl einen kreativen Träger als auch ein Echo auf das persönliche Leben der Künstlerin. Daher erweist es sich für sie als ein wunderbares Ausdrucksmittel. Mit dieser ausgesprochen rigorosen Form wird ihr eine Welt der Permutation zugänglich: Die Sprache wird zu einem Körper, der sich

modellieren lässt.[1] Der im anfänglichen Satz insbesondere mit dem Begriff „Stirn" vorhandene Körper wird zum Verursacher aller folgenden Permutationen. Die Metaphern reihen sich aneinander und münden in der Befragung der Vorstellungskraft aber auch in der Schöpfung im Allgemeinen. Blancard kommt zur Feststellung, dass Zürn ausgehend von einer rigorosen Form Ideen aneinanderreiht, die an die Funktionsweise der automatischen Schrift erinnern. Das Gedicht klingt mit der Frage: „*Ist es eine Irre?" aus, die eine Verbindung zur eigenen Subjektivität der Schriftstellerin herstellt.* Im Anschluss an diese rhetorische Frage wirft Blancard das Problem auf, ob Schöpfung in dem Fall Zürns nicht die Erkundung einer besonderen Vorstellungskraft in Form von Halluzinationen verbunden mit dem Wahnsinn sei.[2]

Nach dem Entschluss, sich von ihrem Lebensgefährten Hans Bellmer zu trennen und Paris zu verlassen, um sich in Berlin eine neue, eigene Existenz aufzubauen, verbringt die Protagonistin die letzten Pariser Tagen bei Freunden und verlangt danach, „eine starke und wunderbare Musik" (Zürn 1985: 19), Beethovens **Ode an die Freude**, zu hören. Jedoch der Chor, der sie in anderen Zeiten erschüttert und begeistert hat, passt nicht zu ihrer augenblicklichen Untergangsstimmung und kann sie daher nicht beeeindrucken. Sie fühlt, dass sie lieber die berühmten Trompeten von Jericho gehört hätte, eine Musik, die einen großen Untergang verkündet und besser zu ihrer seelischen Lagen passen würde. Im Anschluss an das Hören der **Ode an die Freude** erlebt sie mehrere Halluzinationen. In der ersten hat sie den Eindruck, dass das Innere ihres Körpers deutlich auf die Fragen zu antworten beginnt, die sie sich stellt. Ausgehend von dieser Wahrnehmung fragt sie ihre Freunde, ob ein Mikrophon in dem Bett eingebaut sei, das diese hellen und dunklen Töne, die fast kurzen Worten gleichen, erzeuge. In der nächsten Nacht werden diese vagen Töne in ihrem Körper zur verständlichen Sprache, indem die Stimme eines Dichters, den sie kennt und verehrt, in der Tiefe ihres eigenen Bauches ein Anagramm spricht. So werden auch ihre eigenständigen künstlerischen Produktionen zum Ergebnis der Einflüsterung eines berühmten Dichters abgewertet. Morrien weist darauf hin, dass sich die Protagonistin als Medium, als Marionette einer allmächtigen Gott-Vater-Instanz inszeniert, indem sie unter seinem Diktat zeichnet und er aus ihrem Körper heraus die Anagramme spricht, die sie niederschreibt. Dies bringt Morrien mit dem ausschließlich negativen Selbstverständnis der Autorin in Zusammenhang, mit ihren immer wieder geäußerten Zweifeln an einer schriftstellerischen oder wie auch immer gearteten künstlerischen Begabung. Die Frau erscheint nur als Hohlkörper, als Bauch, aus dem sich heraus der männliche Geist artikuliert (Morrien 1997: 82). So wird die künstlerische Produktivität der Frau zu einer Art „Ècriture automatique" der Surrealisten degradiert und als passives Empfangen und Reproduzieren männlicher „Potenz" verstanden.

Jedoch lässt sich der Mann im Jasmin nicht nur als allmächtige Schöpferinstanz und als männlicher Geist verstehen. Geht man von der Symbolkraft der Farbe Weiß aus, welche die Farbe des Jasmins ist und dem imaginären Mann zugeordnet wird, so könnte sich in diesem weißen Mann auch die Krankheit der Protagonistin verkörpern. Auch diese Deutungsmöglichkeit ist im Text verankert.

Die weiße Farbe des Mannes in der Vision des Mannes im Jasmin deutet daher einerseits auf das Ideale dieser Vorstellung hin. Im Text selbst wird das Ideale, das Reine mit der Liebe verbunden. Jedoch ist das Weiße auch eine Farbe, die einen Grenzwert markiert:

So stellt der Mann im Jasmin auch eine Bedrohung für die Protagonistin dar durch die Geisteskrankheit, die er verkörpert, denn durch diese kommen der von ihr Betroffenen Halluzinationen und andere Grenzerfahrungen zu.

[1] http://www.lamergelee.com/de/textes_de/txt06_0006.php [21.02.2014].
[2] Idem.

Als eine sehr hübsche Halluzination, für die sie sich bei dem weißen Mann bedankt, betrachtet sie diejenige, in welcher eine kleine Nähmaschine, die über ihrem Kopf schwebt, näht, ohne von einer sichtbaren menschlichen Hand oder einem Fuß in Bewegung gesetzt zu werden. Dieses Bild könnte mit der automatischen Schreibweise der Surrealisten in Beziehung gesetzt werden. Die letzte Erscheinung, die sie beschreibt, bezeichnet sie als das Erstaunlichste, was sie gesehen hat und nimmt, um sie sehen zu können, auch das Verrückt-Werden in Kauf:

Große Formen – wie Flügel – schweben heran, öffnen und schließen sich – zuerst wenige – bis sich das Zimmer langsam mit ihnen füllt und sie den Eindruck erhält, sich hier in der Gegenwart von Erscheinungen zu befinden, die nichts mit dieser Welt zu tun haben. Kein einziger Mensch, den sie kennt, hat ihr jemals von ähnlichen Erscheinungen gesprochen. Diese Wesen – anders kann sie sie nicht nennen, zeigen die deutliche und beängstigende Absicht, sie einzukreisen. Es geht etwas Auflösendes, etwas Vernichtendes von ihnen aus, und sie empfindet die vergessene Angst ihrer Kindheit vor dem Grausigen und Unerklärlichen wieder. Wenn diese grauschwarzen Flügel ohne Vögel zu dicht an sie heranfliegen, hebt sie ihre Hand in plötzlicher Angst und schlägt sie zurück – für einen Augenblick weichen sie in den Hintergrund des dunklen Zimmers zurück, aber sie kommen wieder heran und langsam gewöhnt sie sich an diese seltsame Gegenwart, bis sie merkt, dass diese Flügel ohne Materie sind und durch ihren aufgerichteten Körper hindurchfliegen, als sei sie selbst körperlos geworden. Das entzückt und entsetzt sie zu gleicher Zeit. Genau betrachtet, so haben diese Wesen nichts Schreckliches an sich – es fehlen ihnen die Augen, die Gesichter, und es geht eine große Würde, ein unheimlicher Ernst, etwas sehr Nobles von ihnen aus (Zürn 1985: 21).

Diese Grenzerfahrung deutet in der Präsenz der körperlosen, bedrohlichen Flügel aus einer anderen Welt, welche durch die Protagonistin hindurchfliegen, die Geisteskrankheit an, gegen welche sie sich anfänglich noch erfolglos wehrt, in welcher sie aber allmählich auch etwas Faszinierendes und Beglückendes erkennt. Sie deutet das ungeheuerliche Erlebnis, „aus dem Nichts etwas erscheinen zu sehen“ (Zürn 1985: 21-22) als Ergebnis „einer direkten Hypnose“ (Zürn 1985: 22). Sie bekommt den Eindruck, das Medium des weißen Mannes zu sein, meint verschiedene Befehle von ihm zu empfangen, etwa die Augen zu senken oder einen bestimmten Weg zu gehen; Menschen, die ihr begegnen, werden zu seinen Abgesandten. Die Welt erscheint ihr verklärt:

Wohin sie auch geht – sie begegnet von jetzt ab einem einzigen großen Lächeln. Und sie beginnt in einer ganz neuen Art zu gehen: sehr schnell und unglaublich leicht. Es ist ihr, als schwebe sie zwei Zentimenter über der Straße – sie fliegt (Zürn 1985: 25)!

Die Arbeit widmet sich dem Wahnsinn aus der Perspektive einer Patientin, der es in einem ergreifenden Augenzeugenbericht gelungen ist, ihre psychotischen Krankheitserfahrungen und ihre Aufenthalte in verschiedenen psychiatrischen Anstalten literarisch niederzulegen. Dabei wirkt Kunst vornehmlich als Vermittlerin unsagbaren Leidens. Unica Zürn beschreibt in ihren Aufzeichnungen **Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit** sowohl die einzigartigen Glückserfahrungen, welche ihr mittels ihrer Halluzinationen während ihrer schizophrenen Schübe zukommen, als auch die medikamentöse Behandlungen in den verschiedenen psychiatrischen Anstalten, welche sie wieder zurück auf den Boden der Realität bringen und damit auch in eine tiefe monatelang dauernde Depression hinabstürzen. Dabei erweist sich die Geisteskrankheit auch als Fluchtraum der weiblichen Gestalt aus der Wirklichkeit, deren Anforderungen sie nicht entsprechen kann.

Zentral ist in diesem im Umkreis des Surrealismus entstandenen Textes die Frage nach der Berechtigung weiblicher Produktivität verankert. In ihrem Wahnsinn inszeniert sich die namenlose Protagonistin als Medium des Mannes im Jasmin, des weißen Mannes der sich durch sie hindurch künstlerisch artikuliert. Sie zeichnet unter seinem Diktat und schreibt Anagramme nieder, die er aus ihrem Körper heraus spricht. Weibliche Produktivität erweist sich daher als nichts Anderes als Reproduktion der männlichen Schaffenskraft. So vollzieht Zürn auch eine Umdeutung des surrealistischen Verfahrens der „Ècriture automatique", im Rahmen dessen das Bewusstsein durch Traum, Schlaf oder Rauschmittel ausgeschaltet werden sollte, um das Unbewusste in einem automatischen nicht gesteuerten Schaffensprozess zum Ausdruck kommen zu lassen. Der Wahnsinn lässt der weiblichen Protagonistin poetische Bilder zukommen, deren Aufzeichnung zu einem literarischen Text führt.

BIBLIOGRAPHIE:

- Henry, Ruth, *Begegnung mit Unica (Zürn)*, In: Zürn, Unica: *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling*, Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Ullstein Verlag, 1977, s. 204-216.

- Henry, Ruth, *Die Einzige. Begegnung mit Unica Zürn*, Hamburg, Editura Nautilus, 2007.

- Keller, Ursula (coord.), *„Nun breche ich in Stücke …". Leben/ Schreiben / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetojewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller*, Berlin, Vorwerk Verlag, 2000.

- Morrien, Rita, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 1996.

- Rabain, Jean-François, *Zu Unica Zürn. Der Mann im Jasmin*. In: Zürn, Unica: *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling*, Frankfurt/Main/Berlin/Viena, Ullstein Verlag, 1977, s. 217-223.

- Weigel, Sigrid, *Unica Zürn – Verkehrte Mimesis – Angleichung des Lebens an die Kunst*. In: Keller, Ursula (coord.) (2000): *„Nun breche ich in Stücke …" Leben/ Schreibe / Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetojewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller,* Berlin, Vorwerk Verlag, 2000, s. 155-172.

- Zürn, Unica, *Der Mann im Jasmin. Dunkler Frühling*, Frankfurt/ Main/ Berlin/ Viena, Ullstein Verlag, 1985.

FROM THE HISTORY OF ROMANIAN CULTURE : NICOLAE IORGA : HISTORICAL AND LITERARY PORTRAIT

Roxana-Oana MÎNDRU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract : A personality like the kind of the Romanian historian and cultural pillar Nicolae Iorga, needs no introduction. His various interests in different fields, along with his life work that spanned six decades and produced over twenty thousand articles and one thousand and two hundred books in fields like history, literary criticism, history of literature and many others, are one of the greatest works of the 20th century. Born in an era when the Romanian modernism was barely in its initial phases, Iorga dedicated his whole life, as a writer, historian and later politician to the modernisation and evolution of the Romanian society. Known as „the teacher of the people", his simple life style, encyclopedic personality and honest public persona are responsible for surrounding him with a downright mythical aura. Not only in his own country, but internationally too, he was renowned as a historian of Byzantium but also as a specialist in the history of South-Eastern Europe. He used this fame to work towards his life goal: making Romania known throughout the world. His numerous conferences and seminaries played an important role in the international acknowledgment of the unification of the Romanian provinces, after the First World War. Internally, he promoted a national cultural revolution, to fill in the structures taken from the Occidental world, in the eve of Romanian modern era. Despite conflicts with other important Romanian cultural figures, conflicts generated by his legendary temper and inability to take criticism, his role as one of the artisans of the modern Romanian society cannot be denied. Beyond the myth lies the man, who is just as complex and fascinating as the legend created around him by his contemporaries.

Keywords: sociology of literature, portrait, cultural history, transdisciplinarity, literature.

Dincolo de figura impozantă a istoricului şi a personalităţii sale enciclopedice, imaginea pe care Iorga o invocă este cea a unui titan. Un Titan prăfuit şi învechit, însă. La fel ca tomurile sale care adună azi praf prin biblioteci şi librarii, Iorga a fost dat uneori la o parte de contemporani şi urmaşi asemenea, împins în plan secund, denunţat chiar pentru o lipsă de „modernism", un refuz „de adaptare la epocă". A fost acuzat că în ciuda talentului său inegalabil şi a muncii sale sisifice din domeniul cercetării istorice, literare sau pur documentaristice, în viaţa personală dar şi în cea profesională, ar fi ales să se înconjoare de mediocrităţi, refuzând sistematic susţinerea şi intrând frecvent în conflict cu tinerele talente ale epocii, care încercau să îşi facă debutul literar, istoric, critic sau eseistic, deoarece aceştia reprezentau un nou curent (modernismul) pe care Iorga nu-l agreea deloc.

Sămănătorist prin formaţie şi alegere, s-a spus adesea despre Iorga că a refuzat cu încăpăţânare valul modernist şi a pus beţe în roate acelor intelectuali care se erijaseră în membrii sau protectori ai curentului modernist. A fost văzut ca un monolit învechit, care refuza schimbarea, o vedea ca pe ceva negativ şi prefera o împietrire a valorilor, mentalităţilor şi proceselor sociale.

Contrariul acestor acuzaţii îl dovedesc însă nu numai numeroase afirmaţii din lucrările sale de baza, pe care le voi analiza pe larg în prezentarea mea, ci şi munca de o viaţă a acestuia, poziţia de istoric al culturii în care s-a erijat, precum şi rolul masiv pe care l-a jucat

atât în viaţa politică cât şi în cea intelectuală a epocii sale. Iorga a fost, dincolo de toate, un creator de cultura şi, mai ales, o imagine a epocii sale. Un creator de modernitate şi un exponent al acesteia. Desi s-a opus repetat schimbarii, el a reprezentat schimbarea însăşi.

Nicolae Iorga este fără îndoială un nume care nu mai are nevoie de aproape nici o prezentare, unul dintre numele cu greutate pentru tot ceea ce a însemnat istoria culturală românească. Istoric, publicist, critic literar, memorialist, poet, om politic, personalitate enciclopedică, dar mai presus de toate, una din cele mai mari valori pe care le-a dat cultura română. Personalitatea lui Iorga, spre deosebire de alţi mari oameni de cultură români, nu a intrat niciodată într-un con de umbră, deşi a fost uneori dat la o parte sau a stat ascuns sub straturi grele de praf, pe rafturile bibliotecilor şi librăriilor.

Motivul este unul destul de simplu: cultura şi modernitatea românească, aşa cum există ele astăzi, au fost masiv influenţată de mintea, faptele şi scrierile lui Iorga, într-atât încât a-l ignora ar însemna să ignorăm o parte cheie din propria noastră istorie naţională. Desigur, Iorga nu este nici pe departe uşor de abordat. Nici viaţa, nici opera, nici faptele sale nu se desfac cu uşurinţă în faţa celui care s-a angajat într-un demers de cunoaştere a marelui om de cultură.

Fie că vorbim de istoria sa personală, de cariera sa politică, de opera sa, de personalitatea sa sau chiar de circumstanţele morţii sale, fiecare dintre aceste discuţii e menită să stârnească ample controverse şi polemici. De la simpatiile sale naţionaliste, la deciziile mai puţin bune luate ca om politic, până la conflictele personale avute cu diverşi oameni politici sau tovarăşi scriitori, toate reprezentă iţele unei istorii personale ţesute strâns şi care nu se va desfăşura niciodată în faţa ochilor noştri dacă vom dori să urmărim un singur fir al acesteia.

Familia Iorga provenea din lumea grecească din insula Kafalonia (Chefalonia), deşi acest lucru nu este absolut clar. S-ar putea să fi venit din partea continentală, aflată lângă insulele ioniene. Tatăl lui Iorga, Nicu Iorga, a fost la rândul său fiul unui apreciat avocat, care a făcut carieră încă de tânăr. Nicu Iorga era neobişnuit de puternic şi avea un temperament deosebit de violent. S-a căsătorit la 23 de ani cu Zulnia Arghiropol, pe care o răpise de la părinţi în ciuda protestelor tatălui său, avocatul Costache, care colindase pe la toţi preoţii şi ierarhii din împrejurimi să le ordone să nu-l căsătorească pe fiul său cu o „persoană necunoscută”[1].

Nicolae Iorga se naşte pe 17 ianuarie 1971 la Botoşani, copilul Zulniei Arghiropol şi a lui Nicu Iorga, nepotul marelui avocat, Costache Iorga[2].

Iorga şi-a început educaţia acasă şi la vârsta de 4 ani ştia deja să scrie şi să citească. Legăturile lui Iorga cu cărţile vor deveni o poveste romantică de-o viaţă. Despre sine, Iorga spune: „Eu n-am învăţat a ceti şi a scrie: sânt lucruri care mi-au venit de la sine. Nu-mi aduc aminte de nici un ceas de pregătire pedagogică pentru a descoperi literele, pentur a le îmbina în silabe, care pe urmă să îmi dea cuvântul. Poate de aceea nici cugetarea mea nu a pornit de la măruntele elemente prime ale unei desfaceri nenaturale, ca să ajungă apoi, târându-se, la ultimele rezultate (...). M-am deprins astfel să încerc să îndrăznesc, să risc. Desigur e ceva din acest întâi făcut pe seama mea în toată această însuşire a limbilor străine pe care am făcut-o fără gramatică şi fără dicţionar, îndată ce şcoala m-a lăsat din ghearele ei, care prinde orice aripă şi o omoară.”[3].

Nu trebuie să fim surprinşi de faptul că şcoala primară, gimaziul şi liceul nu i-au oferit, nici dragoste nici mândrie acestuia. Era cu mult înaintea celor de vârsta sa şi tot timpul singuratic. Sistemul de învăţământ a fost pentru Iorga o experienţă chinuitoare. După absolvirea şcolii primare, Iorga se înscrie la liceu (Gymnasium). Îşi însuşeşte cu uşurinţă

[1] Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 9.
[2] Nicholas M. Nagy-Talavera, *N. Iorga-o biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999, pp. 44-45.
[3] Nicolae Iorga, *O viaţă de om aşa cum a fost,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 9.

materiile, fiind auto-didact. O vizită a primului ministru, bătrânul Ion Brătianu (pe care Iorga îl numea în particular „bătrânul şi tiranicul vornic") a făcut o puternică impresie asupra acestuia[4].

Îşi petrecea vacanţele de vară la unchiul său Manole, fratele Zulniei, care era editorul unui ziar provincial, *Românul*, la care Iorga îşi face debutul la doar 12 ani. Datorită bibliotecii unchiului său, Iorga face cunoştintă cu marii scriitori francezi: Zola, Daudet, Baudelaire, Maupassant şi mulţi alţii. La fel, ca şi în şcoala primară, nu îi este uşor nici la liceu şi intră în dese conflicte cu profesorii sau cu regulamentele de ordine interioară. Este mai întâi exmatriculat pentru că refuză să salute în mod repetat un profesor. Familia sa intervine şi este transferat la *Liceul Naţional* din Iaşi. Aici, intră în conflict cu pedagogul internatului unde locuia şi este exmatriculat din nou. Reuşeşte să îşi termine studiile la o şcoală particulară, luându-şi bacalaureatul la vârsta de 17 ani şi jumătate[5].

În aceşti ani, Iorga îşi făureşte propria viziune naţionalistă, precum şi ceea ce va deveni atitudinea sa anti-clericală, cu precădere anti-ortodoxă, susţinînd că ortodoxia nu este altceva decât o formă fără conţinut[6].

În toamna lui 1888, la 17 ani şi jumătate, intră ca bursier la Facultatea de Litere a Universităţii din Iaşi, secţia Istorie şi Litere. Intră în legătură cu profesorul Vârgolici, educat la Madrid, care este şi primul traducător în limba română a lui *Don Quijote* şi care îi va facilita accesul la nenumărate opere europene. Iorga devine interesat de limbile străine, intensificând studiul germanei, francezei, greacăi, latinei şi italianei. În această perioadă scrie articole pentru *Lupta*, *Convorbiri Literare* (revista societăţii *Junimea*), pentru periodicul socialist *Contemporanul* şi pentru revista ieşeană *Arhiva*. În perioada studenţiei sale, Iorga scrie mai mult în domeniul istoriei, decât în cel al literaturii. Cursurile şi examenele le trece cu uşurinţă, dar este în continuare singuratic şi izolat. Tot în anii de studenţie îl întâlneşte pe A. C. Cuza, de care va fie legat cu o relaţie, fie de prietenie, fie de duşmănie, pentru tot restul vieţii sale[7].

Urmând cursurile Universităţii din Iaşi timp de un an şi câteva luni, Iorga şi-a prezentat teza, sub îndrumarea lui Xenopol, o teză privind politica lui Mihai Viteazul. Deoarece nu mai avea bursă, veşnicele dificultăţi financiare l-au urmărit. Obţine un post de profesor de latină la un liceu din Ploieşti. Nu va preda *de facto* acolo, dar urma să aibă un venit. Prin sprijinul protectorului său, Xenpol şi cel al primului ministru, Theodor Rosetti, Iorga primeşte o bursă itinerantă de două luni în Italia. Protectorii săi, printre care şi academicianul Alexandru Odobescu, se străduiau să îi obţină o bursă la una din universităţile importante din Europa[8].

Se căsătoreşte nesăbuit la doar 18 ani şi jumătate cu Maria Tasu, o decizie pripită despre care Iorga spune că „am plătit mai târziu cu o mulţime de suferinţe şi durere"[9].

Pleacă cu tânăra sa soţie (de numai 17 ani) în Italia. Viitorul naţionalist latin oriental cu rădăcini greceşti şi viitorul bizantolog de renume internaţional, a găsit la Veneţia legătura clasică dintre Bizanţ şi lumea latină, dintre Occident şi Levant. De la Veneţia, tânărul cuplu pleacă la Padova, unde Iorga îşi începe cercetările despre Şerban Vodă Cantacuzino[10].

Întors din Italia, Iorga va frecventa cercurile intelectuale din Bucureşti, în care fusese introdus de socrul său, Vasile Tasu, membru al societăţii Junimea. Îi este prezentat lui

[4] N. M. Nagy-Talavera, *op. cit.*, pp. 45-46.
[5] *Ibidem*, pp. 45-47.
[6] N. Iorga, *op.cit.*, p. 105.
[7] N. M. Nagy-Talavera, *op. cit.*, pp. 49-51.
[8] *Ibidem*, p. 50.
[9] N. Iorga, *op. cit.*, p. 170.
[10] N. M. Nagy-Talavera, *op. cit.*, pp. 50-53.

Caragiale, Vlahuţă şi Delavrancea şi face cunoştinţă în treacăt cu Alecsandri. Iorga, ca şi Eminescu, a fost puternic influenţat de critica junimistă, după cum au fost influenţaţi si Constantin Rădulescu-Motru şi Simion Mehedinţi. În această perioadă, Iorga a avut câteva contacte cu mişcarea populistă larg răspândită, poporanismul. El a susţinut ideea poporanistă, în privinţa artelor şi literaturii, deşi respingea cea mai mare parte a ideilor sociale şi politice ale mişcării. Junimismul era mai aproape de ideile sale politice, dar respingea concepţiile junimiste despre artă. Deşi iniţial nu a adoptat ideile lui Eminescu, aceastea vor ajunge însă să stea la baza conceptului de naţiune a lui Iorga. Înţelegerea mesajului lui Eminescu a fost pentru Iorga „un trăsnet revelator, o experienţă transcendentală, ca şi cum a venit din altă lume”[11].

După câteva turnee de familiarizare cu lumea intelectuală bucureşteană, Iorga, care obţinuse cu sprijinul lui Odobescu şi Xenopol o bursă, pleacă cu soţia sa peste hotare, pentru o perioadă de trei ani de studii şi cercetare. El merge la Paris, unde se înscrie la Şcoala Practică de Studii Superioare şi se stabileşte în Cartierul Latin. Este însă izolat şi duce o viaţă austeră. În această perioadă, publică mai multe articole în *Revista Istorică, Revista Critică* şi la *Revista Orientului Latin*. Charles Langlois joacă un rol decisiv în studiile lui Iorga, sfătuindu-l să scrie un studiu despre Philippe de Mézières . După Paris, soţii Iorga pleacă la Berlin, unde acesta adună documente referitoare la istoria românilor din arhive şi biblioteci. A găsit mai multe documente la Leipzig. De la Berlin, pleacă la Innsbruck şi de acolo înapoi la Veneţia, să consulte arhivele dogilor şi apoi pe cele de la Milano. El spune: „Cu aceste comori care nu aşteaptă decât să fie elaborate pentru a constitui o bază mai extinsă în stabilirea istoriei poporului meu, m-am întors în vara lui 1894 în România, după trei ani de studii asidue”[12].

În România, Iorga revine la literatură deoarece nu-şi putuse cultiva interesul pentru aceasta atâta vreme cât fusese în străinătate. Reuşeşte însă să intre aproape imediat în conflict cu revista *Convorbiri Literare*, în privinţa foneticii şi ortografiei limbii române, contrazicându-l chiar pe Bogdan Petriceicu Hasdeu. Relaţiile lui Iorga cu Caragiale şi cu Constantin Dobrogeanu-Gherea (precum şi cu revista acestuia din urma, intitulată *Literatura şi Ştiinţa*) se răcesc şi ele. Publică *Contribuţie la istoria Valahiei în secolul al XVI-lea*, iar în 1897 publică lucrarea în trei volume *Acte şi fragmente privitoare la istoria românilor.* În octombrie 1894 este numit profesor la Catedra de Istorie Universală a Universităţii din Bucureşti. Nu este însă privit cu ochi buni de profesorii Tocilescu şi Urechia, precum nici de Titu Maiorescu care îl vedeau drept „pupilul lui Gherea, protejatul lui Odobescu şi Hasdeu, acel Iorga care scrisese pentru ziarele adversarilor, un om de stânga şi, cel mai rău dintre toate, un intrus venit de la Iaşi.”[13].

Între 1895-1896 a plecat din nou la Veneţia, studiind documente din Arhiva Dogilor. A călătorit din nou la Milano, Genova, Roma, Florenţa, Neapole, Ferrara, Bologna şi Padova. În tot acest timp, Iorga a continuat să publice, făurindu-şi o reputaţie fermă. În 1893 îşi publică lucrarea despre Marchizul Thomas al III-lea de Saluzzo, iar în 1894 cea despre Philippe de Mézières . În 1897, la 26 de ani, Iorga devine membru corespondent al Academiei Române de Ştiinţe. În 1899 publică un articol în *L'Indépendance Roumaine* . Cu acel articol devine punctul focal al vieţii culturale şi politice a României, poziţie care o va menţine întreaga da viaţă şi care îi va atrage şi tragicul sfârşit[14].

[11] N. Iorga, *op. cit.*, p. 197.
[12] *Ibidem*, p. 173.
[13] N. M. Nagy-Talavera, *op. cit.*, pp.62-64.
[14] *Ibidem*, pp. 66-67.

Divorţează de prima sa soţie, Maria Tasu, în 1900. În 1901, se căsătoreşte cu cea de-a doua soţie a sa, care îi va deveni sprijin de nădejde de-a lungul întregii cariere, Catinca Bogdan, fiica mai mică a slavistului Ioan Bogdan.

În timpul întrunirii cu intelectualitatea din Iaşi lui Iorga îi vine ideea înfiinţării unui nou ziar care să devină purtătorul de cuvânt al noului spirit naţional. Această ideea se va fructifica însă mult mai târziu sub numele de *Neamul Românesc,* apărut şaisprezece ani mai târziu, pe 10 mai 1906. A. C. Cuza şi alţi naţionalişti făceau parte din personalul de redacţie. Iorga a început să-şi materializeze abordarea naţionalistă cu mult înainte de aceasta[15].

A fondat *Floarea Darurilor* în 1907 ca ramură sămănătoristă a *Neamului Românesc*. În decembrie 1908, a apărut un supliment literar, *Neamul Românesc Literar*. Articolele sale, precum şi atacurile deschise la adresa guvernului şi chiar a regelui declanşează o campanie de ură împortiva sa. Astfel, în 1907, Iorga doreşte cu tot dinadinsul să se întoarcă la Iaşi[16].

În toată această perioadă, Iorga continuă să scrie articole şi să publice volume de istorie, memorialistică, eseistică, colecţii de documente şi studii de arhivă, în cantităţi impresionante. În 1911 devine membru plin al Academiei Române. Tot în acel an scrie şi piesa istorică *Mihai Vitezul*. În 1913, la Congresul Mondial de Istorie de la Londra, Maiorescu, din meschinărie, nu-i acordă lui Iorga permisiunea de a participa ca delegat român, dar acesta participă totuşi şi îşi aminteşte de atmosfera încărcată şi de presentimentele participanţilor despre care va vorbi într-o serie de articole publicate în acel an[17].

În 1916, Iorga devine unul dintre fondatorii Institutului de Studii Est-Europene, iar în 1915 a editat *Revista Istorică* pentru acest institut. Odată cu izbucnirea Primului Război Mondial, Iorga condamnă „patriotismul a la Capşa" şi pledează pentru intrarea României în război. Între 1914 şi 1916 fluxul publicaţiilor lui Iorga scade, acesta fiind antrenat mai degrabă în dezbateri şi polemici politice. În 1916 publică *Politica Externă a lui Carol I* şi *Dreptul la viaţă al statelor mici*. În 1915 publică în franceză *Chestiunea românească în Austria şi Ungaria* şi *Istoria Românilor din Transilvania şi Ungaria*[18].

În primul număr din 1916 a *Neamului Românesc*, Iorga publică un editorial intitulat *Anul hotărâtor*. În august, Brătianu îl invită pe Iorga în cabinetul său, să îl anunţe despre decizia intrării României în război, de partea Antantei. Conflictul lui Iorga cu Brătianu dusese cu câţiva ani mai devreme, la diverse interdicţii privind publicarea lucrărilor lui Iorga, interdicţii pe care Brătianu le ridică cu această ocazie, propunându-i chiar lui Iorga să publice împreună un ziar pentru soldaţii de pe front. Iorga e ironic la adresa aroganţei şi încrederii în sine a lui Brătianu. Acesta, devenise între timp deputat şi pe 27 decembrie 1916 ia cuvântul, sprijinind înaintarea armatelor române spre est. *Să mergem la Odessa!*[19].

Publică un articol intitulat *America lui Lafayette vine în ajutorul Franţei martirizate*, în care apreciază şi aprobă intervenţia americană în război, de partea Antantei. Odată încheiat conflictul militar în 1918, urmează drumul lung al păcii pe plan european. Pe plan intern, România încearcă să îşi revină de pe urma războiului şi să asimileze în acelaşi timp provinciile istorice, Transilvania, Basarabia şi Bucovina, care, în urma conflictului şi pe baza unor mişcări politice proprii, deciseseră să se alipească României, Vechiului Regat. Procesul, atât de unire internă, cât şi cel de recunoaştere al unirii pe plan internaţional de către marele puteri, este deosebit de lung şi anevoios. Pe acest fond, Iorga intervine cu un dublu rol. Pe deoparte, încă din 1897, de când fusese numit la 26 de ani membru corespondent al Academiei Române, acesta îşi construise încet-încet un drum politic, devenind în repetate

[15] *Ibidem*, pp. 60-77.
[16] *Ibidem*, pp. 127-129.
[17] B. Theodorescu, *op. cit.*, p. 156.
[18] N. M. Nagy-Talavera, *op. cit.*, pp. 159-160.
[19] N. Iorga, *op. cit.*, p. 197.

rânduri deputat, iar în 1911 îşi înfiinţează chiar propriul partid. Pentru a-şi întări poziţia politică, Iorga divorţase de prima soţie şi se căsătorise cu Catinca Bogdan, a cărei familie îi putea oferi lui Iorga sprijin politic. În ciuda deselor conflicte cu primul ministru Brătianu, pe al cărui tată Iorga îl numea „bătrânul tiran", influenţa politică a lui Iorga nu poate fi nicidecum negată. Totuşi, pe lângă cariera politică pe care Iorga şi-o construise în ultima decadă, el era în primul rând un reputat istoric, bizantolog, medievalist, memorialist, recunoscut şi apreciat pe plan internaţional. Din această dublă poziţie, de politician şi reputat om de cultură, el luptă pentru recunoaşterea unirii pe plan internaţional şi pentru consolidarea acesteia pe plan intern. În *Memoriile* lui Iorga, publicate în 1918, acesta vorbeşte pe larg despre dificultăţile întâmpinate pe plan internaţional pentru recunoaşterea unirii[20].

Între 1918 şi 1923, Iorga face un tur de conferinţe internaţionale vizitând atât universităţile la care studiase sau se documentase în trecut, cât şi toate celelalte mari centre universitare ale Europei: Sorbona, Vienna, Copenhaga, Milano, Roma şi Paris sunt doar câteva din destinaţiile sale. Conferinţele pe care le ţine în această perioadă au ca teme de la chestiunea românească la istoria Bizanţului, la cea a Imperiului Otoman şi a statelor din sud-estul Europei. Acest tur de conferinţe reprezintă efortul istoricului şi omului de cultură Iorga de a face cunoascută problema românească, situaţia din Balcani, precum şi istoria specifică a acestei regiuni, pledând astfel nu numai pentru recunoaşterea internaţională a unirii Basarabiei, Bucovinei şi Transilvaniei cu România, cât şi pentru autodeterminarea popoarelor din fostul Imperiu Austro-Ungar. Chiar dacă pe plan internaţional Iorga continua să adune lauri, titluri de *Doctor Honoris Causa*, invitaţii de a face parte din Academii Internaţionale, pe plan intern, începând cu 1922, influenţa lui Iorga scade din ce în ce mai mult. Iar odată cu revenirea lui Brătianu la putere, conflictul dintre acesta şi Iorga se redeschide cu şi mai multă forţă[21]..

Contextul intern şi internaţional era unul destul de dificil. Pe plan internaţional, România reuşise cu greu şi cu mari eforturi să facă recunoscută unirea petrecută la 1918. Pe plan intern, lucrurile stăteau însă cu totul altfel. Deosebirile economice, dar şi cele sociale şi politice dintre provincii deveniseră un obstacol în calea armonizării acestora cu Vechiul Regat, precum şi unele cu altele. Transilvania venea cu o bogată tradiţie politică şi un partid politic influent precum şi o economie mai performantă, pe când Basarabiei şi Bucovinei le lipseau o dezvoltare economică dar şi cultura politică şi o clasă intelectuală ca a acesteia. Pe acest fond, nemulţumirile populaţiei continuă să crească, iar Iorga dezaprobă public şi răstit politicile liberale ale guvernului Brătianu, menite să restarteze economia şi să armonizeze dezacordurile dintre cele trei provincii. În 1922, Iorga făcea parte din opoziţie. Din nefericire, era rupt însă de realitatea românească şi nu era la curent cu apariţia noului naţionalism. Ca şi Hindenburg şi Horthy, Iorga a lăsat tineretul să îi scape printre degete. Scrie un editorial intitulat *Seducerea tineretului*, iar în 1927, când izbucnesc tulburările studenţeşti de la Oradea, nu reuşeşte să-şi dea seama de amplitudinea problemelor şi consideră că cele întâmplate sunt produsul unei „lipse de educaţie". În 1923, Iorga a ţinut o conferinţă la Ateneu în care încearcă să facă apel la tineret dar este huiduit. Conflictul acestuia cu A. C. Cuza a continuat în mod public, acesta acuzându-l pe Iorga de fraudă şi diverse infracţiuni financiare şi tertipuri cu membrul Adunării Naţionale, Aristide Blank[22].

Iorga înfiinţează şcoli în Italia şi în Franţa pentru studenţii români, cu sine în centrul tuturor activităţilor acestora. În 1924 convoacă la Bucureşti primul Congres Internaţional de Studii Bizantine, iar tot în acelaşi an fondează revista *Byzation*. Al Doilea Congres Internaţional de Studii Bizantine are loc la Belgrad în 1928. Participă la *Congresele*

[20] B. Theodorescu, *op. cit.*, pp. 291-294.

[21] *Ibidem*, pp. 294-296.

[22] Pamfil Şeicariu, *Nicolae Iorga*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2005, pp. 123-127.

Internaţionale de Istorie din 1929 de la Bruxelles şi din 1930, de la Cambridge. Perioada interbelică a fost marcată pentru Iorga de numeroase conferinţe peste hotare care se încadrează oarecum în *Sistemul de la Versailles* şi care îi permit să îşi continue strădania de o viaţă: să facă România cunoscută peste hotare. De asemenea, dragostea lui Iorga pentru Franţa unde a studiat, se manifestă deseori în articole şi editoriale publicate în *Neamul Românesc*, în conferinţele ţinute peste hotare în care aducea elogii Sistemului de la Versailles, precum şi de câte ori se adresa din calitatea sa de purtător de cuvânt al Adunării Naţionale, dar şi prin neîncrederea pe care o manifesta în fostele Puteri Centrale, mai cu seamă Germania[23].

În anii ’20, Iorga a continuat să îşi publice opiniile politice precum şi crezul cultural în *Neamul Românească*, chiar dacă acesta a fost suspendat de câteva ori, reluându-şi mereu activitatea, la puţină vreme după suspendare. Lupta lui Iorga se purta pe toate fronturile: lupta împotriva corupţiei, a alcoolismului, a pornografiei, a tuturor exceselor. Puritanul Iorga propovăduia o moderaţie în toate. Continua de asemenea să editeze suplimentul apărut în 1912, *Neamul Românesc pentu popor*. După părearea lui Iorga, ţărănimea românească avea nevoie de protecţie dar, din păcate, *Neamul Românesc pentru popor* era puţin accesibil marelor mase ale ţărănimii, care erau aproape în întregime analfabete şi care aveau acces mult mai uşor la ziarele şi pamfletele anti-semite publicate de A. C. Cuza şi de discipolii săi. Între 1922 şi 1928, în timpul guvernării liberale, participarea politică a lui Iorga a fost aproape inexistentă, el însuşi considerându-se „un om mort din punct de vedere politic”[24].

Odată cu exilarea lui Carol, pusă la cale de clanul Brătianu, Iorga suferă o altă grea lovitură, deoarece nutrea o reală simpatie pentru prinţ. Atunci când la doar şase ani prinţul Mihai devine rege, Iorga scria: „Carol trebuie să se reîntoarcă în ţară, să fie alături de soţia şi de fiul său. Acest lucru a devenit o chestiune de credinţă pentru conştiinţa sa”. Îm mod interesant însă, sprijinul politic pentru revigorarea carierei lui Iorga a venit din partea ţărănistului Iuliu Maniu. Adunarea Naţională convocată de acesta în 1928 a pus capăt politicilor liberale precum şi guvernului condus de Vintilă Brătianu. Maniu şi Iorga au avut o soartă comună. Amândoi erau de o integritate ireproşabilă, amândoi erau lipsiţi de abilităţi politice şi erau inflexibili în privinţa idealurilor lor. Însă nu studenţii de la *Noul naţionalism* constituiau adevăratul pericol pentru frageda democraţie românească, după cum credea Iorga, ci Marea Depresiune care şi-a arătat colţii odată cu crahul Bursei din New York. La începutul lui 1930, Iorga întreprinde o călătorie importantă în Statele Unite[25].

Odată cu 1932, cariera politică a lui Iorga ia din nou avânt, dar, în acelaşi timp, omul de cultură, criticul, istoricul Iorga începe să fie depăşit de vremuri. Viziunea sa istorică, niciodată contestată până atunci, îşi găseşte detractorii în intelectualii noii şcoli care se conturează la începutul anilor ’30. De asemenea, în planul istoriei literare, Iorga se oprise la câţiva autori de la începutul veacului al XX-lea, iar pe fondul apariţiei noii critici fenomenologice, structuraliste sau chiar psihanaliste, modelul său de critică şi istorie literară devenise depăşit.

Totuşi, pe plan politic, cariera lui Iorga începea să înflorească din nou. Deceniul al treilea al secolului trecut, *Deceniul decăderii* după cum îl numesc unii istorici, se deschide cu reîntoarcerea şi reinstalarea pe tron a prinţului Carol II, pentru care Iorga manifesta o veritabilă şi genuină afecţiune. Carol credea însă în fascism. Se reîntorsese cu intenţia fermă de a desfiinţa sistemul parlamentar şi de a instaura o dictatură ca cele pe care le văzuze în timpul exilului său impus de Brătieni: cea alui Musollini din Italia şi pe cea a lui Hitler din

[23] *Ibidem*, pp. 236-237.
[24] N. Iorga, *op. cit.*, p. 237.
[25] N. M. Nagy-Talavera, *op.cit.*, pp. 239-240.

Germania. În perioada aceea, Iorga şi-a pierdut credinţa. Nu în democraţie ci în relevanţa instituţiilor democratice pentru problema românească[26].

Această perioadă a fost marcată de o serie de atacuri directe ale lui Iorga la adresa lui Iuliu Maniu, la care acesta răspundea cu apatie. Maniu demisionase în 1930, la întoarcerea în ţară a *Duduiei* Lupescu, amanta regelul Carol al II-lea. Pe 18 aprilie 1931, la zece luni de la întoarcerea regelui Carol în România şi în ziua căderii regelui Alfonso al XIII-lea al Spaniei, Nicolae Iorga devenea prim-ministru al României. Din această poziţie, Iorga continuă să creadă în soluţia sămănatoristă. Marea Criză discreditase democraţia din punct de vedere economic. Iar căutarea unor soluţii facile la efectele acesteia au dus la apariţia pe cerul Europei de sud-est a *Curcubeului fascist*. Politizarea reducea însă viaţa politică din România la o agitaţie sterilă si lipsită de substanţă[27].

Din poziţia sa de prim-ministru, Iorga încercă să ajute ţărănimea cu o serie de legi şi dă şi o serie de decrete şi legi privind învăţământul şi minorităţile. Nepriceperea sa politică dar şi lipsa unor fonduri adecvate vor face ca vasta majoritate a acestor legi şi decrete să fie inaplicabile. În timpul guvernării lui Iorga, ororile colectivizării ruseşti ating apogeul. Frustrat de neputinţa sa, in ciuda poziţiei sale de prim ministru, precum şi înfuriat de atitudinea Rusiei staliniste, la sfârşitul lunii mai în 1932, Iorga şi-a dat demisia. Cadourile scumpe oferite de regele Carol al II-lea pentru ziua sa de naştere nu au fost o consolare.

În 1933, bibliotecarul său, Barbu Theodorescu publică o biografie sa sa, pe care nici Iorga, nici soţia sa nu o vor aprecia, socotind-o voit măgulitoare şi selectivă. În replică, îşi publică autobiografia, *O viaţă de om aşa cum a fost*, pe care a scris-o în trei luni. Tot în aceste trei luni, Iorga scrie şi o biografie paralelă, referitoare la cariera sa politică, *Supt trei regi*, şi trei cărţi despre administraţia sa şi urmările acesteia: *Credinţa mea*, în care îşi spune crezul politic şi cultural, *Doi ani de restauraţie*, în care vorbeşte de Carol al II-lea şi *Isprava*, în care vorbeşte strict de activitatea sa ca prim-ministru[28].

Pe fondul instabilităţii politice generate de situaţia internaţională, de imposibilitatea menţinerii unui guvern (lui Iorga i-au urmat ca primi-miniştrii Alexandru Vaida-Voievod şi fostul său aliat, Iuliu Maniu) şi cu sprijinul tacit al regelui Carol al II-lea, el însuşi nutrind simpatii fasciste, lua naştere şi creştea în influenţă *Legiunea Arhanghelului Mihai*, o grupare extremistă şi naţionalistă, sub conducerea Căpitanului Corneliu Zelea-Codreanu. Deşi legionarii, în frunte cu liderul lor, afirmă cu tărie că au fost inspiraţi de naţionalismul lui Iorga, acesta neagă în mod repetat orice legătură cu această grupare, fiind deranjat de violenţa şi de misticismul acestora (Iorga declarase în repetate rânduri că religia în general şi ortodoxismul în special, sunt doar nişte forme goale de conţinut[29].

Iorga se va identifica însă tot mai mult, cu a doua Camarilă Regală, în ciuda simpatiilor naziste ale regelui Carol al II-lea. Decizia era unanimă că înainte de orice acţiune externă, România era nevoită să îşi regleze mai întâi gravul dezechilibru intern şi corespundea cu concepţia politică a lui Iorga. Guvernul neo-liberal condus de George Tătărăscu colabora atât cu regele cât şi cu Garda de Fier, care devenise între timp una din cele mai importante forţe politice din România. Date fiind democraţia ineficientă, radicalismul dreptei (adică Legiunea şi Hitler) şi pe cel al stângii (adică Stalin), Iorga a devenit un naţionalist conservator, militant pentru supravieţuirea lumii sale, gen secolul al XIX-lea, precum şi al României Mari. Această atitudine marchează şi începutul contestării metodelor sale de istoric, critic şi nu în ultimul rând, istoric literar. Este acuzat că este învechit, incapabil de progres şi

[26] *Ibidem*, pp. 269-279.
[27] *Ibidem*, pp. 284-287.
[28] *Ibidem*, pp. 284-287.
[29] *Ibidem*, pp. 300-309.

nedoritor de a ţine pasul cu timpurile. Locul în Senat îi era acordat automat şi era ascultat cu respect, era la urma urmei *Învăţătorul Naţiunii.*

Prin 1936, atât Iorga cât şi o mare parte a românilor se aflau într-o accentuată stare de confuzie politică. Democraţia occidentală devenise irelevantă, iar încă din 1933 Iorga ceruse instituirea unui regim creativ. Viziunea lui Iorga în politică, precum şi cea istorică, se baza pe principiul evoluţiei organice, trecutul neputând fii explicat mecanic, numai ca o înregistrare a unei serii de evenimente. Iorga considera istoria românilor drept o luptă permanentă pentru păstrarea şi propăşirea caracterului naţional, ceea ce era parte integrantă şi esenţială a naţionalismului său cultural, care proslăvea ideile şi valorile naţionale, precum şi o limbă naţională[30].

Pe plan internaţional însă, Sistemul de la Versailles pe care Iorga îl slăvise în conferinţe, articole şi volumele sale, se năruia peste tot în Europa lui 1937. În acest an, Iorga ia o atitudine decisivă împotriva partidelor politice şi împotriva democraţiei din România. El nu considera instituţiile democratice din România ca fiind rezultatul unui proces organic, ci nişte *făcături*. El nu s-a abătut niciodată de la atitudinea sa contrară în ceea ce priveşte curentele moderne de artă, pe care le considera neplăcute şi inutile, mai cu seamă manifestările acestora în literatură. În acelaşi timp, relaţia acestuia cu Garda de Fier devenise foarte încordată. Deşi Garda declarase că îşi trăgea crezul din naţionalismul marelui istoric, acesta se dezisese în repetate rânduri de orice legătură cu membrii acesteia. Cel mai cunoscut conflict al lui Iorga cu Garda va fi cel cu Căpitanul Corneliu Zelea-Codreanu, pe care Iorga îl acuzaze de calomnie şi care făcuse chiar câteva luni de închisoare în urma procesului intentat de acesta. Acest conflict va fi cel care îi va pecetlui soarta lui Iorga. Primul atentat la viaţa acestuia din partea Gărzii se petrece în 1936. Acesta eşuează şi din 1937 încolo Iorga devine tot mai vocal împotriva Gărzii, a crezului acesteia şi a membrilor săi cei mai marcanţi. Legiunea şi mai ales liderul său se bucurau de simpatia personală a lui Hitler, lucru care n-a făcut decât să crească antipatia şi atacurile publice ale lui Iorga la adresa acestora[31].

În 1938, odată cu instalarea dictaturii personale a regelui Carol al II-lea, partidele politice sunt suspendate. Iorga a devenit din nou ministru fără portofoliu şi a salutat instalarea dictaturii regale: „o veche dorinţă a regelui urma să fie împlinită”[32].

Dacă el s-a aşteptat la un regim creativ, dictatura regală nu avea să fie aşa ceva. A cooperat însă cu acest regim, deorece îl identifica cu supravieţuirea României Mari. Dar nu guvernul ci Camarila Regală conducea ţara, prin persoana regelui Carol al II-lea, a *Duduiei* Elena Lupescu împreună cu Ernest Urdăreanu, Armand Călinescu şi industriaşii Malaxa şi Auşnit. Prim-ministrul Armand Călinescu căuta un motiv pentru a reduce influenţa Gărzii de Fier şi a o interzice ca organizaţie şi acesta i-a fost acordat de Iorga care printr-un articol violent la adresa Gărzii declanşează reacţia lui Corneliu Zelea-Codreanu, acesta răspunzându-i lui Iorga în două scrisori, în care îl jigneşte. Călinescu profită şi îl aduce pe Codreanu în faţa tribunalului pentru „lovitură de ministru” şi dă lovitura de graţie Gărzii, arestând cei mai importanţi membrii ai acesteia şi percheziţionând peste treizeci de mii de case. Ultimul editorial a lui Iorga la adresa Gărzii este intitulat *Jos cu noua religie a urii*. Procesul vieţii politice a lui Iorga, început cu 40 de ani în urmă, cu articolul publicat în *L'Indépendance Roumaine*, se încheie astfel cu doborârea Gărzii şi condamnarea lui Codreanu, la care Iorga a participat fără ştire sau voinţă, fiind manipulat abil de către regele Carol al II-lea prin persoana primului-ministru, Armand Călinescu, printr-un atac la orgoliul şi vanitatea sa. Călinescu îl foloseşte pe Iorga şi prestigiul acestuia drept instrument împotriva Gărzii de Fier. Această acţiune va fi însă cea care le va pecetlui soarta amândurora. Ambii vor

[30] *Ibidem,* p. 305.
[31] *Ibidem,* pp. 309-312.
[32] *Ibidem,* pp. 378-381.

sfârşi asasinaţi de legionari. La 21 septembrie 1939, câţiva membrii ai Gărzii prind într-o ambuscadă maşina lui Armand Călinescu şi acesta este împuşcat mortal[33].

Iorga mai rezistă o vreme. În momentul izbucnirii celui De-Al Doilea Război Mondial, acesta scrie un articol foarte important în care îşi reafirmă credinţa în *Gloriosul nostru secol al XIX-lea*. Gîndurile lui Iorga se îndreptau spre naţiunile mici, absorbite şi asimilate rapid de Blitzkriegul declanşat de Hitler. În toamna lui 1938-1939 se îmbolnăveşte soţia sa, iar fiul şi fiica sa încep să îşi publice primele articole în *Neamul Românesc*. Iorga simte că a lăsat deja o moştenire extrem de importantă. La 11 octombrie 1940, îşi anunţă retragerea din postul de profesor la Universitatea din Bucureşti şi se dedică exclusiv muncii de cercetare, continuând să publice eseuri, studii şi memorialistică. În noiembrie 1940, la mai bine de un an de la asasinarea lui Armand Călinescu, Iorga calcă pe urmele acestuia, fiind asasinat de legionari. La fel ca şi Călinescu, este prins într-o ambuscadă şi împuşcat de peste patruzeci de ori[34].

Moartea lui Iorga generează un val de rumoare internaţional şi zeci de scrisori de condoleanţe se adună din toate colţurile lumii.

Personalitatea şi opera lui Iorga au lăsat o impresie de netăgăduit în istoria şi în destinul României. De pe poziţia sa de istoric, critic, memorialist, eseist, om politic şi om de cultură, Iorga a încercat mereu să instaureze crezul său: secolul al XIX-lea este secolul cel mai potrivit şi o revenire la valorile acestuia este de dorit pentru o tânără naţiune care abia acum începe să-şi scrie destinul istoric singular, cum era România acelor vremuri. Orgoliul, vanitatea şi temperamentul l-au pus uneori în conflict cu alţi mari oameni de cultură ai momentului, de la Titu Maiorescu la Eugen Lovinescu, căruia i-a refuzat o carieră universitară şi Lucian Blaga, care din cauza conflictelor cu Iorga a putut fi introdus în Academie doar pe uşa din dos, într-un moment în care Iorga lipsea din motive de sănătate până la P.P Panaitescu cu care a intrat în conflict în ceea ce priveşte felul de a scrie istorie şi condiţia istoricului. A mai avut defectul de a se înconjura de mediocrităţi, fiind mereu într-o relaţie încordată cu celelalte mari nume ale culturii româneşti. Intuiţia valorilor, Iorga a avut-o la cel mai înalt nivel, chiar dacă această facultate a fost uneori tulburată, abătută, împinsă la concesii sau de-a dreptul anulată atunci când a fost transformată în motiv de gelozie deformatoare. Nu e mai puţin adevărat însă, că de cele mai multe ori, a funcţionat infailibil. Trebuie făcută însă o deosebire între intuiţia valorilor limitată strict la valoarea estetică şi între perspectiva mai largă în care, pe lângă valoarea estetică, se mai au în vedere şi funcţia etică sau culturală a unei activităţi umane. Din acest punct de vedere, simţul valorilor funcţiona la Iorga în acelaşi fel în care a funcţionat la eternul său model, Titu Maiorescu. Şi pentru Maiorescu şi pentru Iorga existau două categorii de valori: unele care îşi urmau traiectoria la mare înălţime, marcând prin prezenţa lor epoca, altele care alcătuiau soldaţii de rând ai unei bătălii culturale generale, care nu se putea totuşi duce fără această armată cvasi-anonimă destinată a pieri în şanţul uitării[35]..

Deşi a avut o lungă carieră politică ca deputat, senator, purtător de cuvânt al Adunării Naţionale şi mai apoi chiar prim-ministru şi ministru în două din guvernele lui Carol al II-lea, abilităţile politice ale acestuia sunt mai degrabă mediocre, în ciuda faptului că era un conferenţiar şi un orator desăvârşit. Opera sa imensă care cuprinde peste douzeci de mii de articole si peste o mie două sute de volume, munca sa neobosită pentru afirmarea şi recunoaşterea României pe plan internaţional, rolul pe care l-a avut în învăţământ precum şi poziţia de far al culturii în Europa de sud-est, toate acestea fac din Iorga una din cele mai de seamă personalităţi din istoria culturală românească.

[33] Mihai Stoian, *Moartea unui savant,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, pp. 40-47.

[34] *Ibidem,* pp. 47-48.

[35] Dan Zamfirescu, *N. Iorga- etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, pp. 88-91.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. Iorga, Nicolae; *O viaţă de om aşa cum a fost,* Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
2. Nagy-Talavera, Nicholas M.; *N. Iorga-o biografie,* Institutul European, Bucureşti, 1999.
3. Stoian, Mihai; *Moartea unui savant,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
4. Şeicariu, Pamfil; *Nicolae Iorga*, Bucureşti, Editura Tritonic, 2005.
5. Theodorescu, Barbu; *Nicolae Iorga,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.
6. Zamfirescu, Dan; *N. Iorga- Etape către o monografie,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

"CĂLĂTORIA SPRE MINE ÎNSĂMI" – ILEANA MĂLĂNCIOIU

Bianca CRUCIU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: She is the voice of reality. Her creations are an authentic and real confesions.To understand Malancioiu's poetry means to read, to think and to understand divinity and reality. She lives in/through her poetry. Her poetry definitions and coordonations: Life, Divinity, Death, Hope, Life.

Keywords: universe, God, poems, artistic life, creations.

Omul nu este singur în Univers. Dumnezeu nu este o legend, este o realitate evidentă, relevantă, omniprezentă."Lumea aceasta este un câmp şi vremea vieţii noastre este o vreme de luptă"spunea Sf.Isac Sirul. Pentru a birui în această luptă, trebuie să fii neâncetat orientat spre Dumnezeu.[1]Există transcendenţă şi înţelesuri existenţiale. Dacă nu s-ar vorbi de înţelesurile existenţiale nu s-ar putea explica nici poezia şi cu atât mai puţin poetul.

Axiomatic vorbind" poezia este o formă de explorare a realităţii". Novalis spunea într-un mod personal despre acest lucru dând o orientare mistică teoriei lui Schelling. El o asociaza cu concepţia potrivit căreia poezia e vis şi basm „poezia e virtual identificată cu religia şi filozofia, iar poetul e considerat fiinţa umană cea mai desăvârşită.

Simţul poetic se aseamănă mult cu înclinaţia spre misticism.De aceea şi starea mistică, e indescriptibil şi indefinisabil"[2]. Dar conform moralei creştine „cea mai desăvârşită persoană" este doar Dumnezeu în primul rând şi apoi sfinţii. Omul poate prin Harul divin şi fapte bune să ajungă la îndumnezeire însoţit şi de efortul personal. El este o fiinţă perfectibila care tinde să evoluează spre a ajunge la perfecţiune. Iar în ce priveşte identificarea ei cu religia (creştinismul) şi filozofia, ideea novalisiana pare a fi puţin desueta, cu toate că religia este simţire, sentiment, afect, iar filosofia cugetare, gândire, raţiune. Tot el spunea că poezia este realul cu adevărat absolut. Este gândire, joc şi adevăr, aspiraţie într-un cuvânt, întreaga activitate liberă a omului. Poezia se întemeiază în întregime pe experienţă. El vrea să spună că totul e poezie, căpătând semnificaţie poetică şi cosmică.[3]

Mai târziu, Chateaubriand încerca să arate creştinismul ca fiind religia adevărată şi „religia cea mai poetică, cea mai umană, cea mai favorabilă libertăţii, artelor şi literelor." [4]E convins că marii scriitori şi-au pus istoria vieţii în operele lor şi că numai inima proprie o poţi zugrăvi bine. [5]Frumuseţea sau arta nu pot exista fără religie şi necredinţa este principala cauză a decadenţei.[6]

Religiozitatea unei poete/poezii este/nu este un act de curaj. Dar în ultimă instanţă acceptat ca încercare.De fapt nu este o aventură, este o realitate existenţială, etică şi de cunoaştere.

Ileana Mălăncioiu, face parte din categoria poeţilor care deşi se emoţionează în fata cuvântului reuşeşte să transmită emoţia în mod sublim.

---

[1] Vladimir Lossky,Teologia mistică a Bisericii de răsărit,ed.Anastasia,Bucuresti,p.232.
[2] Rene Wellek,*Istoria criticii literare moder*ne,ed.Univers Bucuresti,1974,vol.II.p,84.
[3] Idem,p.84.
[4] Ibidem,p.227.
[5] Ibidem,p.230.
[6] Ibidem.p.228.

Ca şi un crez poetic personal poeta spune"credinţa, scrisul mi se pare prin el însuşi un fel de moarte a morţii şi de înviere a învierii". Într-un poem relevant „Nu pot să mă plâng" earecuoaşte:

Nu pot să mă plâng de foame, /(„n-am văzut niciodată un credincios cerşind pâine" zice evanghelistul, cum El se îngrijeşte de crinii şi păsările câmpului să aibă ce mânca, cu atât mai mult Se în grijeşte de omul creat după chipul şi asemănarea Sa).

Hrana mea din ceruri vine, /(denotă credinţa nestrămutată, hrana adevărată ce vine de Sus de la Dumnezeu) pentru putinţa de a vieţui şi puterea de a face binele

Dar mi-e teamă pentru zeul/(idolul, poate fi exponentul ispitei, care îndeamnă omul spre rău)

Ce *se va hrăni cu mine*. /(omul trebuie să aibă veşnic acea trezvie care să-l apropie de divinitate).

Sunt prea neagră, sunt prea tristă,
Jertfa mea poate să-i pară
Şi mai slabă decât este,
Şi mai rea şi mai amară.
Sângele-ar putea să-l verse
Într-un câmp frumos de maci,
Carnea ar putea rămâne
Să se-mpartă la săraci.(Nu potsa ma plang)

Călătoria introspectivă spre interioritatea sa, poate ţine de domeniul duhovnicescului, ca recunoaştere, regăsire personală care-i dă poetei motiv de imensă bucurie, după cum ea însăşi declară în cartea omagiala" Ileana Malancioiu De anima 75", bucuria de a rămâne un om liber.În interviuri/dialoguri omul se destăinuie, îşi deschide sufletul, îl deşartă spre lume, spre celălalt, din mărturisiri ne dezvăluie taine ascunse, caractere sau principii.

Fire simplă, luptătoare şi demnă, cu o personalitate puternică, Ileana Malancioiu este tenace şi o curajoasă de excepţie.

Deşi probabil impropriu spus şi într-un moment istoric literar neprielnic,poeta a fost catalogată de către Eugen Barbu ca fiind" fată venită de la ţară", (departe de noi gândul să credem că sintagma a fost folosită cu iz ofensator, nicidecum), aceasta nu putea constitui un impediment, ci din contră un atu în plus, pentru că toţi avem origini(sănătoase) ţărăneşti la ţară dealtfel. Rădăcina ţărănească poate ascunde în sine cele mai nobile virtuţi ale unui om. Această sintagmă fiind apostrofată altă dată chiar prin cuvintele poetei. În recenta carte menţionată mai sus susţine „eu cred că nu e atât de important unde ne naştem, ci cum dă Dumnezeu să ne naştem"[7].

Realistă şi adeseori tranşantă(în funcţie de situaţie) Marta Petreu, scrie despre Ileana Mălăncioiu, că este femeia care seamăna cu Antigona,"aşa cum Antigona nu se poate opri să-şi urmeze impulsurile morale, nici Mălăncioiu n-a putut decât să fie fidelă încărcăturii tragice pe care a conţinut-o şi a purtat-o viaţa întreagă. Cred că şi unicitatea operei ei poetice, cu sunet auster şi plin, din cel mai nobil metal, tot de aicea vine. Şi-a pretins să trăiască la nivelul la care scrie. Or, ea este un poet cît un munte, cît muntele pe care s-a străduit să-l urce".[8]În timp ce eruditul N.Steinhardt o defineşte ca pe o "Antigonă luptătoare, luptătoare cu neechitatea, luptătoare cu moartea, luptătoare înfrânta, dar nu îngenunchiată, în tragere de moarte, în zbucium şi angoasă."[9]Tot Marta Petreu nu se sfieşte să o catalogheze pe poetă în spiritul prieteniei care le leagă, ca fiind"cu o memorie hiperbolică a detaliului în jurul căruia

[7] *Interviu* realizat de Daniel Cristea Enache,interviu apărut în *Adevarul literar* si artistic,din 22 august 2001.din vol.op.cit.Ileana Mălancioiu.

[8] Ileana Mălăncioiu,*De anima 75*,ed.Paralea 45,Piteşti,2015,p.145.

[9] Ileana Mălăncioiu,*Vina Tragică*,ed.Polirom,eseu,Iaşi,2013,p.308.

secretează, ca o *margaritana margaritifera* în jurul grăuntelui de nisip, o adevarată mică perlă literară(una elogioasă sau,dimpotrivă, una veninoasă),cu o sfătoşenie de ţărancă deşteaptă şi înţelepţită de viaţa care ăi-a etalat peripeţiile sub ochii ei ,cu o conştiinţă profesională şi a valorii proprii de mare scriitor(şi încă de scriitor care se ştie inatacabil, deoarece nu i-a făcut vechiului regim decât greutăţi).”[10]

Poeta deţine Bunul simţ românesc autentic al celui care are” cei şapte ani de acasă”, traduşi prin: frică de Dumnezeu (credinţă), bun simţ şi ruşine de oameni, primind de la părinţii modeşti o educaţie sănătoasă, care îi permite să devină o personalitate distinsă, apreciată şi respectată de toţi, indiferent de cultură.

Despre faptul că s-a născut la ţară şi nu avut norocul de a se naşte într-o familie de intelectuali, poeta spune cu un patetism plin de demnitate că “am regretat că am fost adusă pe lume într-o casă în care nu era decât Biblia şi câteva cărţi religioase şi că am descoperit târziu bucuria lecturii.[11]

La ţară în trecut biblioteca fundamentală a ţăranului român cuprindea doar cele şaizeci şi şase de cărţi incluse într-una singură, Biblia, dar care pentru el constituia centrul ştiinţei, al lumii, al credinţei, al Adevărului pentru că acolo trăia, vieţuia şi le vorbea Însuşi Dumnezeu. Modesta lor biblioteca era izvorul înţelepciunii, trăirii şi existenţei lor pe pământ.

Altă dată vine să întregească cele spuse completând ” în casa în care m-am născut nu existau cărţi. Mama fusese premianta, dar, ca toate fetele de ţărani de vârsta ei, după ce a terminat cele patru clase obligatorii nu a fost dată mai departe la şcoală (...) De citit nu citeşte decât Biblia şi alte câteva cărţi religioase, dar pe acestea aproape că le ştie pe dinafară.De la ea cred că am moştenit credinţă.”

Ca o încununare şi dovedire-mărturisire a credinţei pe care o avea Ileana Mălăncioiu erau faptele generate de această” Credinţă. ”Credința fără fapte moartă este” spune evanghelistul. Credinta, postul şi milostenia,alături de rugăciune sunt cele care mântuiesc. În acest context ne spune că “în copilărie, ţineam cu sfinţenie toate posturile deşi eram slabă de mi se puteau număra coastele. Pentru mine, în Vinerea Patimilor chiar era răstignit Hristos, iar în noaptea de Paşti chiar Învia (deşi ştiam că totul se petrecuse în urmă cu aproape două milenii).

Aceste cuvinte ale Ilenei Malancioiu pot fi considerate o vie şi puternică mărturisire de credinţă autentică în Hristos. Este dovada vie a trăirii profunde a adevărurilor hristice şi tainice.

De o modestie proverbială, Ilenei Malancioiu nu-i este uşor să vorbească despre sine, cum îi este şi mai greu să vorbească despre poezia ei. Această modestie primită în dar încă dela naştere face loc şi celorlalte virtuţi care-i întregesc personalitatea demnitatea, bunul simţ, iubirea, bunătatea, pacea.

“M-am născut cu o fire sociabilă şi generoasă[12], altruistă. Vine să întărească în acest sens chiar mărturia poetei în care spune că “mai târziu când eram trimisă cu vaca la păscut îi adunăm în grădina noastră pe toţi prietenii mei cu vitele lor şi în câteva ceasuri era tocită ca-n palmă. Oricât aş fi încasat-o pentru asta, până în toamna următoare uităm şi făceam la fel”.Prin aceasta ipostaziere a altruismului, fapta Ilenei Malancioiu se aseamănă cu faptele Sf. Cuvioase Paraschiva care era modelul desăvârşit al altruismului, al iubirii de celălalt.

În ideea sublinierii, a cunoaşterii şi descoperirii adâncimilor ascunse şi uneori insondabile ale operei sale, o serie de critici de marcă au scos la lumină bogaţia ideatică şi artistică a creaţiei Ilenei Mălăncioiu.Voci de marcă precum Nicolae Manolescu sau Eugen

[10] Ileana Mălăncioiu,*Op.cit*.p.139.

[11] Idem,Daniel Cristea Enache,*Adevărul literar* artistic,22 august 2001.

[12] *Conversații cu Marta Petreu*,Interviu apărut în revista *Apostrof*,în 1997,din vol.op.cit.Ileana Mălăncioiu.

Simion au trasat jaloane obiective în cercetarea sub diverse aspecte a operei acestei impresionante Antigona de Romania.

Poeta calculează tot ce se află în jurul ei cu minuţiozitate şi cu afecţiune, pătrunde atât cu raţiunea cât şi cu sufletul (sentimentul) contemplând şi degajând mai apoi la final produsul poetic.

Reputatul critic Iulian Boldea, într-un studiu de dată recentă despre Ileana Mălăncioiu prin acurateţea, meticulozitatea şi fineţea excursului său critic, caracteristic, remarca faptul că "poeta şi-a configurat de-a lungul timpului un univers poetic de o frapantă singularitate ca viziune, stil şi atitudine. Carţile ei ilustrează imaginea unei constiinţe ultragiate scindate între vocaţia clarităţii interioare şi dizarmoniile unei lumi ieşite din matcă. Atitudinea lirică predilectă este una a retragerii într-un univers al intimităţii dominat de solitudine în versuri translucide şi agonice, iluminate de palorile thanatosului şi tentate în egală măsură, de puritatea originalităţii.[13]

Într-o altă ordine de idei, mai mult decât un spirit obiectiv, dar de o extrem de meticuloasă obiectivitate şi precizie în afirmaţii şi argumentări, experimentatul critic Alexandru Cistelecan sesizează că"toată lumea a observat –şi pe drept cuvânt-că poeta vine dintr-o rusticitate magică şi neguroasă, dintr-o lume de ritualuri şi rituri ce ies dintr-un substrat de ancestrale.Nu decorul, nu "universul"poeziei e nou; nouă e acuitatea cu care sunt reactualizate riturile şi, mai ales, descripţia acestora."[14]

Simbolurile sunt de mare valoare în poezia ei, ea ştiind foarte bine definiţia ei şi cum poate să o facă să vieze şi să vibreze,să fie reală apoi transmisibilă cu întreg arsenalul de trăiri şi sentimente pe care le înglobează.

Bogăţia versului, pulsul lăuntric al lui, este dat bineînţeles de intensitatea trăirilor poetice în funcţie de temă, motiv, mesaj. Fiecare vers la un moment dat poate transmite ceva al lui specific, original, ne mai spus până acum, unic

Cuvintele de cele mai multe ori sugerează o simetrie perfectă.

Poezia ei este o poezie de factură intelectuală, chiar regală, de o mare plasticitate artistică. Deţine un discurs descriptiv uneori[15]dens, concentrat, dar unit alteori dar toate filtrate într-un concept pur personal (al creaţiei) plin de originalitate şi vădit de viziunea personală şi de sentimente dintre cele mai umane. Dacă ar fi să creăm un tablou plastic al poeziei Ilenei Malancioiu, îndrăznim să o comparăm cu un munte pe care-l urci într-o zi cu ceaţă iar soarele apare când eşti aproape de vârf. Muntele este un simbol tipic al poeziei sale, dar mai cu seamă este un simbol biblic[16]. El atinge cerul iar urcarea lui este un act religios. Este primul sanctuar şi primul altar, dar poate fi luat şi ca centrul sau, axul lumii. Vântul ca simbol asociat muntelui se învârte în jurul lui trimiţându-i cununa de nori, subliniind caracterul său regal. Biblia le-a dat cuvântul munţilor pentru ca să poată dezvălui misterul Celui de Sus, singurul Dumnezeu.

Întrebată dacă creştinismul poate salva poezia –poeta răspunde:"poezia adevarată este ca şi credinţa, un fel de moarte a morţii şi de înviere a învierii. Dacă poezia împlineste visul poetului de a-şi supravietui o vreme, credinţa face ca morţii să nu-i urmeze neantul, ci intrarea în veşnicie. Credinţa pune accentul pe latura divină a lui Hristos, poezia pe cea omenească. Dar şi una şi cealaltă trebuie să aibă în vedere fiinţa vie a Mântuitorului Hristos care se jertfeşte pentru păcatele oamenilor călcând peste moarte cu moartea Sa."[17]

---

[13] Iulian Boldea,*Ileana Mălăncioiu-Poetica Traumei*,în *Romania Literară*,nr11/2015.

[14] Ileana Mălăncioiu,*Op.cit.*p.193.

[15] Alexandru Muşina,*Paradigma poeziei moderne*,ed.Aula,Braşov,2004,p.9.

[16] Maurice Cocagnac,*Simboluri biblice*,*Lexic teologic*,ed.Humanitas,1997,p.107.

[17] Ileana Mălăncioiu,Op.cit.p.99.

Încununată de talentul poetic care irumpe prin orice poem al său, dar și de gândirea filozofică sedimentată constructiv undeva la granițele secrete ale sufletului și eului sau poetic, Ileana Mălăncioiu mărturisește că nu a încetat să scrie poezie(...)dar continuă perpetuu calatoria spre sine, care îi dă o imensă bucurie. Aceea de a rămane un om liber.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAFIE

1.Cocagnac,Maurice,*Simbolurile Biblice,LexicTeologic*,ed.Humanitas,1997.
2.Lossky,Vladimir,*Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*,ed.Anastasia,București.
3.Mușina,Alexandru,*Paradigma poeziei moderne*,ed.Aula,Brașov,2004.
4.Mălancioiu,Ileana,*De Anima*,75,ed.Paralela45,Pitești,2015.
5.Mălăncioiu,Ileana,*Vina tragică*,ed.Polirom,Iași,2013.
6.Wellek,Rene,*Istoria criticii literare moderne*,ed.Univers,București,1974,vol.II.

THE „TWIN READER" EFFECT AT MIRCEA CĂRTĂRESCU

Diana SOFIAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Mircea Cărtărescu's prose is a mirrored ongoing dialogue between the author, his own self and the reader, a permanent configuration of the self through the prismatic reflection of the introproiective fields. In the process of writing, the reader is the always active witness, the accomplice, the (un)faithful replica of the author, the product of the specularity?/speculation. The aim of the present paper is to identify and pursue the contextual dynamics in Orbitor.

Keywords: reader, specularity, identity, alterity, polarity.

Proza cărtărească este un dialog continuu, în oglindă, al naratorului în calitatea lui de personaj-autor cu el însuşi şi cu cititorul reprezentat, o permanentă configurare a sinelui prin reflectarea prismatică a câmpurilor introproiective. Cititorul portretizat în opera cărtărească e martor, complice, replică (in)fidelă şi activă în procesul scriiturii. Cititorul/cititoarea este geamănul, dublul şi totuşi celălalt-mereu altul naratorului, construindu-se şi deconstruindu-se reciproc într-o continuă interogare, configurând astfel obsedantele mituri ale operei cărtăresciene: mitul Creatorului şi al Cărţii.

Lucrarea de faţă îşi propune identificarea şi urmărirea acestei dinamici (con)textuale în romanul Orbitor. Din toată problematica autor-text-cititor, aici ne vom referi nu la cititorul real/virtual/model, ci la diversele ipostaze ale instanţei cititorului reprezentat în cadrul textului, la naratar, a cărui natură este exclusiv textuală.

Apărut pentru prima oară în 1966 într-un articol al lui Roland Barthes[1], cu referire exactă la interlocutorul naratorului, dar fără o prezentare dezvoltată, termenul de naratar a fost reluat de teoreticianul Gerald Prince, care îi oferă, câţiva ani mai târziu, un statut teoretic veritabil – o definiţie şi indicii de recunoaştere în text[2].

Fără să-şi propună o extindere a analizei pe terenul teoriilor receptării, Prince propune, prin discutarea termenului de *narratee*, situarea textului şi a naraţiunii într-o nouă perspectivă, prin cercetarea impactului pe care îl poate avea mesajul asupra destinatarului său[3].

Termenul va reveni în naratologia franceză, Gérard Genette integrându-l în sistemul său naratologic (ne referim aici la binecunoscutele *Figures III*, 1972, pp.265-267 şi *Nouveau discours du récit*, 1983), iar Jean Rousset, în cartea sa, *Le lecteur intime*, propunând o denumire paralelă, cea de „cititor intim" (subînţeles textului).

Dedicat analizei operei lui Proust, studiul lui Genette evidenţiază, în problema tipologiei naratarului, diferenţele între noţiunea impusă de el şi cele de lector implicit, lector virtual, lector model, arătând că problematica naratarului nu are de-a face cu competenţe sau virtuţi ale lectorului real, ba chiar nici cu strategiile textuale prin care este construit, ci, mai întâi de toate, cu ideea de destinatar al mesajului şi cu modalităţile de adresare către acesta, conform legilor lingvisticii. În cadrul acestei comunicări fictive, naratorul şi naratarul constituie un cuplu, ambii „prizonieri ai textului", indiferent la ce nivel al naraţiunii s-ar afla (meta-, intra- sau extradiegetic). Astfel, dacă destinatarul este reprezentat în interiorul

[1]Roland Barthes - „Introduction à l'analyse structurale du récit", *Communications*, Nr 8, 1966.
[2] Gerald Prince – „Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique,* Nr.14, 1973.
[3] Gerald Prince – Narratology, Berlin: Mouton, 1982

naraţiunii, având toate caracteristicile unui personaj, el va corespunde, în calitate de naratar, cu naratorul intradiegetic. Dacă, în schimb, în afara naraţiunii, vocea naratorului se adresează, mai mult sau mai puţin explicit, unui destinatar plasat el însuşi în afara naraţiunii, ambii vor purta eticheta extradiegetică.

Problematica lectorului în text este reluată în anii ’90 într-o serie de studii pe subiecte circumscrise: o minuţioasă trecere în revistă a acestora este realizată de profesorul Franc Wagnerde la Universitatea din Namur cu prilejul Colocviului organizat în noiembrie 2005 şi în aprilie 2006 de două centre de cercetare, cel al „Şcolii de teoreticieni ai lecturii de la Reims” (Le Centre Interdisciplinaire de Recherches sur la Littérature, les Langues, la Lecture et l’Elaboration de la Pensée) şi cel al comparatiştilor Universităţii din Dijon (le Centre Interractions Culturelles Européennes).

Bazându-şi analiza pe romanele lui Calvino, Sterne, Cèrvantes, cercetătorul revine asupra distincţiilor operate de Genette, Picard, Magné, Jouve, într-o încercare de sinteză a statuturilor acordate lectorului de către teoria poetică. Se detaşează astfel trei figuri de cititori, după implicarea lor în text: *le narrataire effacé*, care ar corespude, în sistemul lui Jouve, lectorului implicit, vizat indirect de către text; *le narratiare invoqué*, căruia naraţiunea nu-i precizează identitatea, dar pentru care apar în text mărcile explicite; în fine, *le narrataire-personnaje*, analogul intradiegetic al receptorilor reali, cuprinzând toate personajele auditori sau lectori, servind de exemple sau contra-exemple pentru maniera în care autorul lasă să se înţeleagă că vrea să fie citit.

Odată astfel stabilite limitele analizei de faţă, vom avea în vedere, în consecinţă, doar imaginea cititorului reprezentat în text şi modul cum interacţionează cu imaginea naratorului.

Cea dintâi oglindă în care naratorul îşi contemplă interlocutorul apare chiar în primele pagini ale romanului: în „fântâna creierului”, în „apa de aur”, apare figura celui legat ombilical de creatorul lumii pe care va s-o guverneze împreună şi de care se vor lăsa creaţi/seduşi. Invocarea face apel la seducţia reciprocă şi, ca în orice act de seducţie, termenii sunt învăluiţi în metaforă: „Acolo-n cilindrul acela scânteietor care-mi coboară în creier. Acolo, ca un exponat într-un borcan gros de sticlă verzuie, palid şi buhăit de spirt, zace el, cu pleoapele pe jumătate coborâte ca ale asiaticilor, cu zâmbetul extatic şi fad, cu cordonul ombilical înfăşurat în jurul pântecului. Ce bine îl recunosc! Cât de veridic îl imaginez! Oh, geamăn al meu, deschide-ţi pleoapele rimelate, strânge-ţi buzele rujate şi dulci, umflă-te până sare în cioburi retorta şi, prin ţăndări de ţeastă, prin mucilagii organice, ieşi la lumină! Luminează cu ochiul dintre sprâncene paginile de pieliţă sidefie ale acestei cărţi. Acestei cărţi ilizibile, acestei cărţi” [Cărtărescu: Orbitor I, p. 66-67].

Simetric, Aripa stângă conţine, în ultima ei parte, reflectarea figurii naratorului în naratar, ambii multiplicaţi la infinit: pe de o parte, cititorul este ademenit de narator să desfacă petalele trandafirului şi să îi descopere, în această repetată punere-în-abis, esenţa: „anatomia corpului meu dezvăluie şi ascunde-n acelaşi timp a patra dimensiune, care e timpul. Secţionează-mi măduva spinală şi vei găsi, pe un disc alb, desenul unui fluture cenuşiu; secţionează-mi fiinţa adevărată, aşa cum ai tăia un copac, şi ai găsi, inele concentrice, pe Mircea în Mircea în Mircea în Mircea în Mircea în Mircea…” [Cărtărescu: Orbitor I, p.267]; pe de altă parte, naratorul face apel la ceea ce Gerald Prince numeşte „forma implicită” a naratarului, prin experienţa partajată: „Era de fapt amândoi, căci abia acum se vădea ceea ce toţi presimţiseră într-un moment sau altul al vieţii lor: că realitatea e doar un caz particular al irealului, şi că suntem cu toţii, oricât de concreţi ne-am simţi, doar ficţiunea cine ştie cărei alte lumi, ce ne creează şi ne cuprinde…” [Cărtărescu: Orbitor I, p.379] (s.m., D.S.).

Jocul duplicării este dus până la extrem atunci când această partajare e afirmată de un alt personaj - se ştie că în Orbitor vocea naratorului şi cea a personajelor sale sunt adesea şi intenţionat interşanjabile, fiind, în fapt, una şi aceeaşi, a Creatorului – şi când, astfel, printre Ştiutori (creatori şi creaţi) este inclus şi cititorul. Pasajul selectat pune problema lumii-carte şi,

în consecinţă, a emiţătorului şi a receptorului, care sunt unul şi acelaşi: „Suntem copii şi cópii, dar ai cui, ale cui? Suntem scrişi caligrafic, cu aur şi cu fecale, dar pentru cine? Cine citeşte-n definitiv povestea săracă a vieţilor noastre? Desigur că doar El, Scriitorul. Şi o citeşte o singură dată, în acelaşi timp în care o scrie. Căci e un proces de scriere-citire duplicarea lumilor, de parcă un tub ombilical le-ar lega între ele, iar prin cablu s-ar încrucişa, simultan, citirea şi scrierea din ambele părţi, căci dacă el suflă prin tub Duhul său, umflându-ne balonul de săpun, la rândul nostru îi reflectăm în curbura lui faţa şi-i putem zări prin tub laringele de zirconiu." [Cărtărescu: Orbitor I, p.395]. Se creează astfel efectul de lector încorporat, geamăn al instanşei creatoare, la orice nivel s-ar situa aceasta, oricând gata să i se substituie, în mod irecognoscibil, să-i traseze conturul autoportretului.

Identificându-se corporal cu manuscrisul său drept condiţie esenţială de creare a Cărţii, naratorul-autor intuieşte necesitatea legăturii la fel de organice cu destinatarul: „Căci matriţa organelor mele imprimă vieţii mele o formă codificată, singura pe care-o poate înţelege substanţa ta cenuşie. Prin ea îţi trimit mirosul părului meu şi gustul buzelor mele, culoarea ochilor mei şi duritatea unghiilor mele. Le ai pe toate în acest mare cod unic, în acest codex, în această cartea ilizibilă, această carte." [Cărtărescu, Orbitor II, p. 14].

Ludicul postmodern operează şi la acest nivel, al instanţelor: forma explicită a prezenţei naratarului în text este dublată de aluzia intertextuală, iar strategia textuală de construire a naratarului este demascată: „N-ai putea şti, şi nu pentru că nu ai simţul de observaţie prea dezvoltat (distingi, de fapt, destul de bine bărbaţii de femei şi copiii de pisici), ci pentru că nu te interesează, cititor ipocrit, dezastrul şi nefericirea corpului meu. Ochi prea mari pe o faţă triunghiulară […] asta se vede, asta vede „se" în oglindă. „Se" inventează din apele oglinzii, trecând o clipă prin cameră ca un peşte dezgustător de abis, ca un păianjen palid într-un terariu, acest trup, cu umbrele lui, cu gesturile lui, cu privirea lui de-o clipă aruncată-n oglindă – privindu-te-n ochi pe tine,"se", tu cel fără de faţă, trup, haine şi umbre - , pentru ca apoi oglinda să rămână goală, să se vadă-n ea, încremenite, doar recamierul, peretele vernil şi tabloul."[Cărtărescu, Orbitor II, p. 126]. Privirea în oglindă îngemănează şi identifică, dar actul ar drept consecinţă disoluţia.

Odată cu instituirea personajului Herman, cel mai important dintre Ştiutori, în poziţia „marelui preot", se întrupează în Carte figura personajului – cititor – judecător, destinatar al manuscrisului-jertfă. Mesajul îşi selectează singur receptorul, în urma unui proces nemilos de triere a celor nechemaţi. Naratarul trebuie să se dovedească demn de mesajul îndreptat spre el, să facă efortul de a se apropia de semnificaţie, să fie, prin urmare, dintre aleşi, mai mult, să fie Alesul: „O carte n-avea de ce să fie un aparat de visat frumos, ea nu se justifica decât ca săgeată-ndreptată spre mântuire. Iar mântuirea nu era pentru toţi, nici pentru mulţi. O carte era până la urmă o sită, un mecanism selectiv, o succesiune de grile şi probe din ce în ce mai dificile, aşa încât hoarda de cititori ce pătrundea în marea sală iniţială să se piardă pe drum, să se-njumătăţească, dacă se putea, după primele zece pagini şi să rămână redusă doar la o zecime după prima sută de pagini. […] cartea s-ar pune-n mişcare ca o gigantică rotativă, ca un sorb de heroină pură care şi-ar azvârli cititorii, câte unul, în noapte, acolo unde e plânsul şi scrâşnirea dinţilor. Arşi şi mutilaţi de lumină, ar cădea uşori ca fulgii între paginile unor cărţi rezonabile, unde ar şi rămâne, consumându-şi cuminţi literatura, laptele şi terciul lor de toate zilele. Până când unul singur ar căpăta premiul, coroana şi mântuirea, cel care-avusese puterea să străbată tot labirintul pentru că el construise labirintul, cel care ştia răspunsul pentru că el pusese-ntrebarea. O carte adevărată selecta mereu un singur cititor, după cum o lume adevărată mântuia mereu un singur suflet iar un ovul adevărat alegea o singură spermie, căci într-un fel scriitorul şi cititorul sunt una, lumea şi sufletul sunt una, ovulul şi spermia sunt una. Iar mântuirea înseamnă să-nţelegi, distrugându-te, acest lucru. De-aceea Herman nu credea în cărţile tipărite, ci numai în manuscrise, fiecare un unicat, fiecare o Evanghelie. Căci nu tu alegeai cartea, ci cartea te alegea ca să se scrie prin tine. „De aceea", adăuga el,

privindu-mă pe sub sprâncene, „într-o lume nu poate exista decât o singură carte, câte una pentru fiecare dintre lumile posibile". [Cărtărescu, Orbitor II, p. 186]. Îngemănarea cu cititorul ales apare la mijlocul pasajului: „cel care-avusese puterea să străbată tot labirintul pentru că el construise labirintul".

Universul Orbitorului conţine şi alte personajele-lectori, destinatari accidentali ai manuscrisului lui Mircea: după ce Herman a fost arestat, manuscrisul este citit de Securitate şi, cu această ocazie, şi de către Ionel, cel mai evident exemplar al naratarului incapabil să înţeleagă mesajul, naratarul nedorit, exclus, ale cărui judecăţi sunt expuse cu umor demolator: „un dement, un antisocial, care nu făcea toată ziua decât să scribălărească la un fel de roman tâmpit şi de necitit"; „teancul acela de foi incredibil de jegoase şi boţite" ; „Dac-o fi cine ştie ce cod secret în poliloghia aia a lui?" [Cărtărescu, Orbitor III, p. 195, 196 şi 198]. Un alt destinatar accidental, judecător aflat pe o pistă greşită, cititor neales este mama naratorului-autor, personaj de maximă importanţă în textul scris de fiul său şi pe care ea îl anulează cu argumente care ţin de dosarul juridic al drepturilor autoficţiunii: „Chiar, mamă, m-am uitat şi eu puţin la-nceput, şi m-am supărat pe tine: cum ai putut tu să scrii aşa despre noi,că am proteză, că am pe şold…de unde ştii tu ce am eu pe şold, şi ce interesează pe alţii?" [Cărtărescu, Orbitor III, 26]

Faptul că personajele nu sunt decât alte feţe ale naratorului care, la rândul său, se reflectă în naratarul invocat este, credem, cel mai vizibil în fragmentul ce deschide povestea lui Maarten: „Dacă el ar închis ochii, dacă ar fi luat-o la fugă, […] tu, izolat şi pierdut cititor ace acestei cărţi, implicat şi voluntar devorator al acestor rânduri, n-ai mai putea avea acum viziunea lui Victor[…] Aşază-ţi deci pe faţă, ca un sondor, masca lui Maarten, priveşte prin ochii lui întunecaţi […] şi deschide uşa cuptorului în care, cu nemaipomenită furie, cu zgomot ca de oşti şi de ape mari, arde o flacără neagră, mistuitoare." [Cărtărescu, Orbitor II, p. 479]. Tensiunea intrării în plin fantastic este în acelaşi timp augmentată şi dejucată de invitaţia adresată „cititorului implicat şi devorator".

Niciunul din fragmentele chemate spre anliză nu demonstrează însă mai bine, în sensul conţinerii tuturor indicilor de identificare a instanţelor, decât cele două, plasate fiecare la sfârşitul volumului al doilea, respectiv al treilea al romanului. În primul dintre ele, naratarului invocat i se alcătuieşte un portret feminin, cu aluzie la Domniţa lui Arghezi şi la Testamentul acestuia, dar şi la Galateea pe care, tocmai prin actul creării ei, o posedă, fapt prin care îşi legitimează amândoi existenţa; în al doilea, portretul este inversat, în oglindă, adresarea la persoana a doua fiind îndreptată către sine dar neexcluzând, prin aceasta, intenţia adresării către un destinatar din afară.

Autorul joacă aici pe tentaţia de substituire a lectorului real cu cel ficţional. Deşi alegerea sexului feminin poate semnifica o excludere a celuilalt gen şi deci o restrângere şi o atenţionare împotriva actului de seducţie atât de bine regizat până aici, aşa cum observa Scuerengen, restricţia poate avea efect invers, iar al doilea fragment, cel care elimină marca genului, îndreptăţeşte cititorul de orice gen ajuns cu lectura până aici la o substituire cu naratorul vizat de text, cu cititorul ales, cititorul-model.

Un alt aspect ridicat în această secvenţă în care naratorul îşi construieşte-dezvăluie chipul cititoarei este acela al ieşirii aparente a autorului însuşi din spaţiul textului, întoarcerea sa la condiţia autorului empiric, limitat de timp şi de spaţiu, care nu poate dezmărgini lumea reală şi atunci doar imaginează o posibilă variantă de existenţă a cărţii sale în lume, dincolo de limitele propriei existenţe empirice: „Tu, care citeşti acum, întinsă pe canapeaua ta, cartea asta de necitit, care nu spune nimic, nu vrea nimic şi nu-nseamnă nimic, traversezi împreună cu ea, ca o navă cu pânze, planul transparent al lumii noastre. Eşti, la începutul acestei fraze, o secţiune la tomograf – o femeie cu o carte în mână, ghilotinată dintr-un calup fusiform care-i adevăratul tău corp, iar acum eşti o altă secţiune, cu o altă secţiune de carte în mâini. Cartea mea te-nsoţeşte ca un pui de focă urmându-şi mama, cu mult mai scurt decât ea, iar ceea ce se

desfăşoară-ntre voi, plasa deasă de păianjen dintre creierul tău şi ea (două manuscrise faţă-n faţă între care gândurile şi intuiţiile şi tropismele tale glisează ca o suveică sau ca o rază tot mai intensă între oglinzile unui laser) străbate de asemenea perpendicular membrana existenţei, devenind o sferă sclipitoare de abstracţiuni, adevărata carte, interfaţa dintre mintea ta şi a mea, felul în care eu mă aplec adânc asupra ta şi-ţi vorbesc. Căci aşa cum între doi oameni navigând alături se întâmplă povestea lor de dragoste, altceva decât ei, mereu alta, mereu cu o personalitate imprevizibilă dinainte, ca un copil pe care minţile lor, după o pasionată copulare, l-ar zămisli, la fel obiectul posac, ca o placă de lemn al cărţii nu-i cartea însăşi, ci instrumentul prin care cartea are o şansă să se producă. Injectez prin ea, în mintea ta visătoare, jumătate din codul meu genetic. Abia în ţeasta ta ocrotitoare cartea se va putea dezvolta, când va fuziona cu jumătate din codul fiinţei tale. Acum, însă, când scriu rândurile-astea, tu încă nu bănuieşti că acest lucru trebuie să ţi se-ntâmple, pentru că nu a intrat încă-n lume secţiunea corpului tău cu o carte-n mâini. Încă n-ai fost la librărie (poate că nici librăria la care vei merge nu există acum) şi încă nu ţi-au căzut – dacă-ţi vor cădea vreodată, însă acest lucru, măcar, e sigur, de vreme ce citeşti acum frazele astea – privirile pe coperta acestei cărţi, dacă ea va fi o carte şi va avea, cândva, o copertă. La fel, nu a intrat încă-n lume cartea asta în întregimea ei, ci pătrunde încă încet, pagină după pagină şi literă după literă, ca şi când ar creşte şi s-ar înălţa, foarte lent, din lemnul mesei mele, ca o floare de hârtie murdărită de pastă de pix. Sunt sute de diapozitive suprapuse, fiecare pagină o secţiune din lumea ei, fiecare atât de subţire, încât prin pieliţa ei se văd vasele capilare şi terminaţiile nervoase irigând literele, care fără ele s-ar veşteji. Manuscrisul intră în lume chinuitor de încet, fiecare pagină lăsând după ea jeturi de linii punctate ca nişte mănunchiuri de raze, ca nişte faruri îndepărtate după care-mi ghidez vârful de metal galben al pixului. Nu ştiu ce voi scrie în pagina următoare. N-am ştiut niciodată, aşa cum n-am putut vedea-n minte niciodată contururile gălbui ale zilei de mâine." [Cărtărescu, II, 509-510].

Al doilea fragment construieşte portretul lui eu-tu, persoana a II-a a adresării către sine permiţând glisarea aceasta spre un destinatar din afară-dinăuntru. Schimbarea, spre finalul pasajului, în persoana I plural arată aceeaşi indeterminare generalizatoare, înglobantă a naratarului indefinit: „Eşti o fiinţă alungită, ce-ncepe cu concepţia ta şi se termină cu moartea, aşa cum începi de la tălpi şi te termini în creştet. Faptul că te termini în creştet înseamnă oare că nu mai exişti? Eşti ca o carte care-ncepe cu prima pagina şi se termină cu ultima. Sfârşitul cărţii înseamnă distrugerea ei? De fapt, trăieşti o viaţă perpendiculară pe corpul tău, o viaţă cu o dimensiune în plus. Eşti toată istoria ta deodată, aşa cum trupul tău nu înaintează dinspre tălpi spre creştet, ci e dat tot deodată. Eşti destinul tău, perpendicular pe viaţa ta, strălucitor şi nemuritor în eternitate. Această fiinţă alungită, de lumină de aur, străbate membrana lumii noastre perpendicular, aşa încât mai pătrunde în ea în capătul tău ascuţit, ovulul abia fecundat, ce se continuă cu fătul tot mai durduliu în pântecele matern, cu adolescentul şi adultul, ce fac breşe tot mai mari, de forma trupului tău, în membrană, ca să se-ncheie cu diminuarea bătrâneţii şi moartea ta punctiformă, căci suntem toţi fusuri ce străbat maiestuos, în stoluri ca de păsări oceanice, membrana fiinţei. Ca să putem înainta uşor, perpendicular pe viaţa noastră din membrana lumii. Toţi până la unul vom pieri, cum toate cărţile se termină, dar toţi suntem întregi şi vii în Akasia, cum poţi oricând scoate o carte din raft, o poţi deschide oriunde şi-o poţi reciti, deşi ea a fost de mult terminată. " [Cărtărescu, Orbitor III, pp. 441-442].

Rolul de ghid al naratorului faţă de naratar impune şi despărţirea lor, la finalul textului. Autorul utilizează pentru o ultimă dată analogia cu dimensiunile universului fizic pentru a decoda repetatele metalepse din interiorul cărţii şi pentru a se uni, încă o dată, cu imaginea lectorului coparticipant la actul creării sensurilor cărţii-lume: „Apocalipsa stinge aici un soare şi distruge dincolo un univers, dar ţesătura lumilor, textila lor, textura lor, textul lor rămâne întreagă şi vie. Sfârşitul lumii precede finalul ei, căci finalul înseamnă ultima copertă ce se închide uşor peste ultima filă. El nu distruge textul, ci îl delimitează, îl curbează-

n sine, îl face rotund şi întreg ca o vietate, un obiect limitat dar fără margini pe care mintea ta, venind din a patra dimensiune, îl poate cuprinde în întregime, se poate contopi cu el şi pot zămisli împreună un copil minunat, având buzele mele şi **ochii tăi, zâmbetul meu şi glasul tău, nebunia mea şi melancolia ta, chiar a ta, cea care te-ndrepţi acum spre finalul acestei lumi ce s-ar putea numi**

ORBITOR" [Cărtărescu, Orbitor III, p551].

Întâlnirea cu sinele duplicat în imaginea multiplă a naratarului se mai petrece o dată, postapocaliptic, în rândurile se slavă şi recunoştinţă pentru mântuirea prin salvarea în celălalt: „Cum ar fi fost să nu mă fi născut niciodată! Sau să fi fost un vierme pe fundul oceanului, un virus într-o celulă infestată? Cum ar fi fost să nu-ţi pot spune ţie, care citeşti acum rândurile acestea: am trăit. Mai trăiesc încă. Sunt lângă tine, sunt în tine, sunt în mintea şi-n inima ta. […]N-am trăit decât o clipă, dar de-ajuns ca sa pot spune: am trăit." [Cărtărescu, Orbitor III, p555]. Dincolo de aparentul patetism al pasajului, nu putem să nu descifrăm intenţia demistificatoare a mesajului, pentru că el trimite direct spre teoria identificării pe care teoreticianul naratarului o prezintă la finalul capitolului despre naratar şi la finalul cărţii despre opera proustiană: „l'œuvre n'est finalement, selon Proust lui-même, qu'un instrument d'optique que l'auteur offre au lecteur pour l'aider à lire en soi. « L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces , mon lecteur '. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même» […]le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse: il y a toujours du monde à côté." [Genette, Figures III, p.267].

Se operează astfel, în textul cărtărescian, seducţia finală, prin punerea în abis a activităţilor de scriitură şi de lectură deopotrivă, până la efectul de vertij al cititorului real care tinde să se confunde cu toate instanţele textului. Acesta e şi scopul utilizării naratarului în textele post-moderne bazate pe multiplicarea punerii-în-abis: punerea lor sub puterea de fascinaţie a oglinzii şi a dublului. Procedeul ridică, aşa cum observă Wagner la finalul studiului său, problema „antrenării unei forme de închidere autistă în coconul confortabil al textului literar". Dar, credem noi, măcar atât timp cât autorul manevrează lucid pârghiile metaleptice, efectul rămâne unul ludic, prin deconstruirea fascinaţiei inconştientului.

Bibliografie:

1. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris: Editions du Seuil, Coll. „Poétique", 1972.
2. Genette, Gérard - *Nouveau discours du récit*, Paris: Editions du Seuil, 1983, coll. « Poétique », p.95 et passim.
3. Rousset, Jean, *Le lecteur intime*, Paris: Corti, 1986.
4. Montalbetti, Christinne – Images du lecteur dans les textes romanesques, Paris: Bertrand-Lacoste, 1992.
5. Jouve, Vincent - *La Lecture*, Paris: Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p.26-29.
6. Piégay-Gros, Nathalie – Le lecteur, Paris: Flammarion, Coll „Corpus", 2002.
7. Montalbetti, Christinne - „Figures de la lecture et du lecteur", în *Cahiers de narratologie*, Nr.11/2004.
8. Wagner , Franc - „Analogons. De quelques figures de lectuers/lectrices dans le texte et de leur impication pragmatique", în *Revue d'études culturelles*, Nr. 3/2007.

This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number

POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network.

LE DROIT PRETORIEN - L'ÉVOLUTION DE L'ECQUILIBRE DE LA PARADYGME STATIQUE – DINAMIQUE DANS LA PENSÉE JURIDIQUE ROMAINE

Ionela CUCIUREANU
University of Bucharest

Abstract : The paper analyses an essential question: How would have the Roman juridical belief looked and how would have the modern law systems developed without the institution of the praetor and its innovations? Which was, practically, the influence of the praetor on the developement of the law? In fact, without him, what Romans proudly used to name „summum ius" would have probably become „summa iniuria", the old law of a society too developed for its principles of an old-fashioned conservatorism, of an inequitable strictness. Principles as "neminem laedere ", "suum cuique tribuere ", "ibi sit poena ubi noxa est", would have become without any meaning and real value, suffocated by the fatalistic rigor of an absolute and immutable ius civile. The evolution of social relations, the development of trade, of contracts, of the juridical status of the person, would have been stopped in their embryonic phases, because the patterns inside which they should have fitted were far too tight. But the praetor's activity – that through his edicts, became from a viva vox iuris civilis a viva vox aequitatis (using stipulationes, interdicta, missiones in possessionem, exceptiones, beneficia) represented the continuous adaptation of the law at the needs of the society, managing, at the same time, to anticipate by his measures some steps forward that society was due to make in the future.

Keywords: praetor, edict, strictum ius, ius civile, dynamic, evolution, innovation, interdicta etc.

„Corsicanul care se abține de la vendetta ca să respecte legea țării, e proscris între ai lui. Acela care sub presiunea credinței populare îi cedează, cade pe mâna răzbunătoare a justiției. Acela care, în condiții ce fac din duel o datorie de onoare, îl refuză, dăunează onoarei lui; dacă îl primește, e pedepsit – o situație penibilă și pentru împricinați si pentru judecători. În vechea Romă, zadarnic am căuta fenomene analoage; instituțiile statului erau acolo în deplin acord cu sentimentul național de drept. "

Rudolf von Ihering[1]

Dacă pentru câteva momente, acele rânduri din istoria Romei dedicate pretorului și creațiilor sale s-ar ascunde privirii noastre, dacă fotografia pretorului și edictului s-ar voala, cum ar arăta Cartea Umanității astăzi? Cum ar arăta Albumul Juridic Romae mundique?

Fără pretor, ceea ce romanii numeau cu mândrie „summum ius" ar fi ajuns treptat să devină „summa iniuria", dreptul rânced al unei societăți mult evoluate pentru preceptele sale de un conservatorism desuet, de o rigiditate injustă. Principii ca „neminem laedere", „suum cuique tribuere", „ibi sit poena ubi noxa est", ar fi devenit o literă moartă, sufocată de rigorile fataliste ale unui ius civile absolut și imuabil. Evoluția relațiilor patricieni-plebei, cetățeni-peregrini, dezvoltarea relațiilor comerciale, a contractelor, a statutului juridic al persoanei etc,

[1] Ihering, Rudolf, "Der Kampf ums Recht,, Lupta pentru drept, 1872

ar fi fost oprite în fazele lor embrionare, întrucât tiparele între care ar fi trebuit să se circumscrie ar fi fost prea strâmte.

Din fericire, nu s-a întâmplat așa și întrebarea care se naște, în consecință, este cum a reușit pretorul să reformeze un sistem juridic care îi stabilise, pare-se, cu claritate și vehemență limitele: „praetor ius facere non potest". Și oricât am încerca să afirmăm că, de facto, pretorul nu a creat drept, ci a acționat numai „*adiuvandi, vel supplendi, vel corrigendi iuris civili gratia propter utilitatem publicam*[2]", această justificare nu e adevărată decât pro parte.

Ce este adevărat însă, e că pretorul, acest *magister interpretationis*, a interpretat, de manieră extensivă, însăși norma ce i se aplica: pretorul nu creează drept, dar nu creează drept civil, prin „ius" subînțelegându-se de fapt ius civile. Pretorul nu e, literal vorbind, "legis lator" (cel care aduce legea), între edictum (fie el perpetuum sau repentinum) și lex nu există sinonimie. Pe de altă parte, nu trebuie să înțelegem că pretorul e, asemenea jurisconsulților, doar un interpret (edicta praetoris nu se asimilează cu responsa jurisconsultorum, deși uneori, pretorii care nu aveau cunoștințe aprofundate de drept erau consiliați de jurisconsulți[3]).

S-a spus despre pretor că reprezintă viva vox iuris civilis[4] – in concreto, această sintagmă conține cheia de lectură a instituției pretorului: el este așadar, o voce, prin care dreptul civil ajunge la cetățean, dar nu doar vocea (cum e actualmente judecătorul în sistemul de drept continental – „la bouche qui dit la loi"), ci e vocea vie. Altfel spus, inflexiunile acestei voci pot schimba (uneori total chiar), sensul mesajului transmis. Pretorul pare că așază, ca în cadrul fazei in iure, rigiditatea lui ius civile și flexibilitatea conceptului de aequitas. Verdictul e clar, deși se conturează pe parcursul unei perioade mai lungi de timp – echitatea primează. Prin filtrul gândirii sale, pretorul va trece instituțiile dreptului civil, le va modifica, le va interpreta, va căuta soluții echitabile pentru ca dreptul să rămână ars boni et aequi, să nu se transforme într-o stavilă. Având în vedere aceste premise, ne putem pune întrebarea este pretorul cu adevărat o *viva vox iuris civilis*, sau mai degrabă o *viva vox aequitatis*?

Procedura legisacțiunilor a gravitat pentru mult timp în jurul lui strictum jus, conform principiului enunțat încă din Codul Decemviral – „uti lingua nuncupassit, ita jus esto", principiu pe care jurisconsultul Celsus îl reproduce în alți termeni: „Quidquid adstringendae obligationis est, id, nisi palam verbis exprimitur, omissum intelligendum est[5]". Se observă așadar că tot ce cade sub imperiul unei acțiuni date este obligatoriu, dar nimic în plus – strictum jus nu implică ideea de echitate, el vizează doar litera convenției.

Căutând o cauză istorică a acestei rigori, J. P. Molitor consideră că aceasta rezidă în caracterul inițial primitiv al plebei, acea asociere neomogenă de aventurieri, cetățeni nemulțumiți, iluștri exilați de prin toate părțile Greciei Mari, apatrizi chiar, fără vreo legătură de rudenie cu vreo lege, neuniți între ei de vreun cult comun. Cât privește aspectul politic, trebuia ca ei să cadă sub tutela și dominația patricienilor. Cât privește latura civilă însă, între ei înșiși ei nu puteau avea alt drept decât decât cel stabilit prin legi, neavând cutume comune[6]. De aici derivă importanța extraordinară pe care statul roman a conferit-o literii scrise – obligațiile provenite din convenții trebuiau să fie certe ca formă, obiect sau efect.

Legisacțiunile, numite astfel „quod legibus proditae erant", după cum afirmă Gaius, încep cu timpul să fie insuficiente.

---

[2] D. 1. 1. 7. 1

[3] Grosso, Giuseppe, „Le idee fondamentali del diritto romano", Edizioni Rai – Radiotelevisione italiana, 1964

[4] „Nam et ipsum est ius honorarium viva vox est iuris civilis" , Marcianus în D. 1. 1. 8

[5] L. 99, D, XLV, 1

[6] Molitor, Jean Paul, „Le cours de droit romain approfondi", Librairie Auguste Durand, Paris, 1851

În anul 367 a. Chr., prin legile Liciniene se înființase la Roma instituția pretorului urban, a cărui necesitate era evidentă, după cum subliniază Pompeius[7]. Totuși, marele număr de procese judecate între străini la Roma, precum și multele procese în care una sau chiar ambele părți nu erau cetățeni romani, au făcut simțită nevoia creării unei noi magistraturi, în 242 apărând pretorul peregrin. Mai târziu, în timpul imperiului, s-a dezvoltat o oarecare specializare a pretorilor pe anumite domenii (praetor tutelaris etc)[8].

Un atribut esențial al pretorului îl constituia imperiumul. Conform lui Ulpian „Imperium aut merum est, aut mixtum est (...) Mixtum est imperium, cui etiam jurisdictio inest quod in danda bonorum possesione consistit”[9]. Pe baza acestui imperium (pe care magistrații inferiori nu îl aveau), s-a făcut și o distincție între judicium imperium continens și iudicium legitimum.

În opinia lui Gaius, iudicia legitima sunt procesele care se desfășoară la Roma, între cetățenii romani, fiind judecate de un singur judecător, pe când iudicia imperium continentes nu îndeplinesc vreuna din aceste condiții. Astfel, iudicium imperio continens se bazează pe imperium, fiind organizat de magistrat pe baza puterii pe care o are, pe când iudicium legitimum se bazează pe lege, organizat fiind prin aceasta. În ceea ce privește însă legea care organizează aceste procese, autorii nu sunt de acord. Într-o opinie, s-a considerat că iudicium legitimum ar fi opus lui legisactio și că ar fi o noțiune introdusă de legea Aebutia, care a deschis și drumul procedurii formulare sau, cel mult, de legea Aebutia și de cele două legi Tulliae, care au înlăturat legisacțiunile.

Mommsen combate însă această teorie, susținând că judicium legitimum înseamnă un proces legal, a cărui organizare e bazată pe lege, diferit de judicium imprerium continens, a cărui organizare e bazată pe imperium. Distinct de iudicium legitimum, iudicium imperium continens datează de dinainte de Lex Aebutia. Dacă am urma opinia lui Mommsen, am putea afirma că distincția între cele două existând dinainte de legea Aebutia, în cadrul iudicium imperio continens, pretorul avea deja o anumită marjă de apreciere, altfel spus, cel puțin la o primă vedere, am putea crede că el interpreta într-o oarecare măsură legea. Nu trebuie să uităm însă de caracterul strict al legisacțiunilor, care face această teorie să apară ca puțin probabilă.

Oricum ar fi, cert este că legea Aebutia este cheia de boltă a activității creatoare a pretorului, deschizând epoca procedurii formulare și a edictului ca izvor de drept. Edictele erau comunicate adresate publicului, care, după cum arată și etimologia lor („ex dicere”), au fost la început orale și care au fost ulterior afișate. La început, nu era vorba decât de niște proclamații destul de vagi, după cum afirma P. F. Girard – profesiuni de credință, planuri de viitor care nu aveau o forță coercitivă mai mare decât au azi programele electorale. După legea Aebutia însă, rolul edictelor a devenit unul semnificativ, corespunzător creșterii puterii magistraților (cf. Gaius 1, 6 – „amplissimum jus est in edictis duorum praetorum, urbani et peregrini”).

Dacă până atunci, pretorul putea recurge la proceduri precum missio in possessionem, stipulațiuni sau interdicte pentru a suplini anumite lacune, totuși, el nu putea nici să promită că va acorda acțiuni pe care legea nu le acordă, nici că va refuza acțiunile acordate de lege. Dimpotrivă, după această lege i s-a deschis calea reformei legislative, permițându-i-se să

[7] D, 1, 2, 2. 27

[8] Ciulei, Gheorghe, „Curs de drept privat roman. Procedura civilă”, Cluj, 1946

[9] Ulpian, în D, 2, 1, 3; Gaius definește imperium merum ca fiind "gladii potestatem ad animadvertendum in facinorosos homines,"(dreptul de a purta sabie pentru a-i pedepsi pe răufăcători), o atribuție care nu are nicio legătură cu jurisdictio, de fapt, iar imperium mixtum ca pe "cui etiam jurisdictio inest,"(cel căruia îi aparține oficiul judiciar) puterea magistratului de a soluționa pe cale administrativă, litigiile civile (nu însă și pe cele penale)

înlăture pretenţii bazate pe lege, refuzând legisacţiuni fără să ofere formula corelativă. Această „denegatio legisactionis", care în timpul procedurii anterioare ar fi constituit un hybris juridic din partea magistratului, capătă acum valenţe inovatoare. Practic, pretorul deschide drumul către evitarea situaţiei de a pronunţa un "non liquet" (refuzul de a tranşa diferendul în fond, pe motivul că nu există o bază juridică), ceea ce va deveni mai târziu cunoscut ca „denegarea de dreptate". Dacă ar fi să comparăm edictul cu legea, la o primă vedere am putea să o situăm pe aceasta pe o poziţie net superioară. La o privire mai atentă însă, balanţa se înclină în favoarea edictului. Aşadar, deşi legea e perpetuă, imuabilă chiar, iar edictul nu e valabil decât un an, durata mandatului unui magistrat – şi mai mult decât atât, edictul nu devine obligatoriu pentru autorul său decât după o Lex Cornelia din 687, care interzice magistratului să se distanţeze de angajamentele asumate, practica a arătat că pretorul nou ales prelua din edictul predecesorului său dispoziţiile utile. În acest fel, anumite prevederi au devenit perpetue în edict, care a început să cuprindă două părţi – *pars translaticia* (edictum vetus) şi *pars nova* (edictum novum) – aportul personal al noului pretor.

De asemenea, se mai poate afirma că spre deosebire de lege, edictul nu se aplică decât în circumscripţia teritorială a magistratului care l-a emis. Într-adevăr, de iure, edictul nu se aplică decât în arealul de competenţă al autorului său, de facto însă, dispoziţiile edictelor din capitală erau reproduse în fiecare provincie, fără alte diferenţe decât cele care ţineau de specificul local (se ştie că Cicero, în edictul său din Cilicia, după ce a reglementat câteva aspecte specifice dreptului local, a făcut trimitere la dispoziţiile edictelor urbane[10]) .

Totodată, se remarcă faptul că edictul nu poate în mod direct nici să abroge o regulă de drept, nici să creeze una nouă. El poate să ajungă de facto la acelaşi rezultat, neutralizând legea existentă. De exemplu, pretorul nu îi poate spune debitorului iure civili obligat dolosiv că nu mai datorează nimic, însă îi poate oferi o excepţiune („exceptionem dabo") sau îi poate refuza o acţiune („actionem non dabo"). Tot aşa, când cheamă la moştenire un alt moştenitor decât cei legali, el nu va afirma „heres esto, familiam habeto", ci „bonorum possessionem dabo[11]".

Se observă astfel că prin mijloace procedurale, edictul ajunge la fel de eficient ca şi legea, iar în caz de conflict, îi poate prevala[12]. Dintre procedeele uzitate de pretor pentru a reforma dreptul, cel puţin patru au o pondere esenţială: stipulaţiunile pretoriene, missiones in possesionem, interdictele şi restitutiones in integrum.

Stipulaţiunile pretoriene sunt contracte verbale, destinate să dea naştere, în patrimoniul stipulantului în contra promitentului, unei creanţe pe care dreptul civil nu o oferă. Ulpian le clasifică în *cautionales, judiciales* şi *communes*[13], după cum scopul lor e de a da naştere unei creanţe pe care dreptul civil nu o acordă, de a asigura executarea unei sentinţe sau ambele. În privinţa modului de constrângere, pretorul nu apelează la mijloacele coercitive de care dispune pe plan administrativ (multa, pignora), ci la procedee care ţin de funcţia sa judiciară: refuzul sau acordarea unei acţiuni, missiones in possessionem.

Acestea din urmă reprezintă autorizaţii acordate creditorului de a intra în stăpânirea bunurilor debitorului, fără a-l deposeda pe acesta, doar cu scopul de a-l împiedica să-şi mărească insolvabilitatea pe cale artificială. Se distinge între *missio in rem* (care poartă asupra unui anumit bun) sau *missio in bona*[14] (poartă asupra unei mase patrimoniale), aceasta din

[10]Cicero, „Ad Atticum", VI, 1.

[11] Gheorghiu, N. K. Dimitrie, "Pretorii şi edictele lor", Tipografia "Lumina Moldovei", Iaşi, 1922

[12] ibidem

[13] Girard, Paul Frederic, "Manuel élémentaire de Droit Romain", septieme edition, Librairie Arthur Rousseau, Paris, 1924, p. 1116

[14] Idem, p. 1117

urmă pronunțându-se în cazul celui care nu se apără, sau în cazul celui care se oferă „cautio legatorum".

Interdictele sunt dispoziții date de pretor în cazul litigiilor între două persoane, la cererea uneia dintre ele, pentru a se prescrie fie acte pozitive (interdictele restitutorii, exhibitorii, decreta), fie acte negative, abstențiuni (interdicte prohibitorii)[15]. Unii romaniști remarcă însă un contrast între limbajul imperativ folosit și modul destul de lejer în care erau impuse. Astfel, dacă expresiile folosite sunt imperative, nelăsând loc niciunui compromis („vim fieri veto", „exhibeas", „restituas"), rezultatul ar fi un proces ordinar, într-o formă, ce-i drept, destul de complicată, în care problema tranșată este dacă acele condiții ce făceau dispozițiile interdictului operative au fost respectate și care rezulta, dacă se constata acest lucru, într-o condamnare pecuniară[16]. Această opinie este criticabilă prin faptul că potențialitatea condamnării pecuniare la dublul sumei datorate exercita o presiune suficient de mare asupra debitorului, determinându-l să își plătească datoriile pentru a se elibera din acel „iuris vinculum" ale cărui consecințe nu se profilau a fi prea avantajoase din punct de vedere patrimonial. De lege ferenda, am putea afirma că și în societatea contemporană, dezvoltarea unor mijloace eficiente și operative de soluționare a litigiilor pe cale administrativă (fără a limita sau încălca în vreun fel accesul liber la justiție, garantat prin normele constituționale) ar putea reprezenta o soluție pentru descongestionarea instanțelor și fluidizarea soluționării cauzelor.

Restitutio in integrum este acea decizie prin care magistratul desființează actul juridic dăunător reclamantului, repunând părțile în situația anterioară, însă numai în drept, nu și în fapt.

O altă modalitate de reformă legislativă folosită de pretor a constituit-o introducerea așa numitelor beneficii. Astfel, în materie succesorală, pretorul a introdus *beneficium abstinendi* pentru filius familiae, care era erede necesar și nu avea deci libertatea de a accepta sau refuza moștenirea. Totodată, sclavului eliberat și instituit moștenitor, pretorul i-a acordat *beneficium separationis*, pentru a-i proteja bunurile viitoare și pentru instituirea unui principiu ce rezistă și astăzi pentru a păstra distincția între patrimoniul lui de cujus și cel al eredelui. De asemenea, tot pe plan succesoral, chemând la succesiune pe toți descendenții lui de cujus, chiar dacă nu mai erau agnați cu el, pretorul a acționat în spiritul echității. Jurisprudența amintește cazul unui tată care, crezându-și fiul mort în război, instituise moștenitor un străin; acesta se întoarce însă și intentează o acțiune care se pare că a ridicat multe controverse: „Jus Crassus urguebat, aequitatem Antonius"[17].

Un alt beneficiu inedit îl constituie „taxatio in id quod fieri potest" (beneficium competentiae, cum l-au denumit comentatorii medievali). Deși în dreptul clasic nu era admisă executarea pro parte, totuși, în anumite cazuri, pretorul putea condamna doar „in id quod facere possunt", în scopul evitării unei venditio bonorum și a infamiei[18]. Totodată, necesită a fi amintite și beneficiile acordate garanților (beneficiul cesiunii de acțiuni, beneficiul de discuțiune, de diviziune etc).

Sistemul acesta de evoluție a dreptului pe cale jurisprudențială și preeminența hotărârii judecătorești ca izvor de drept a fost păstrată în forma sa de inspirație romană în sistemul de

[15] Idem, p. 1118

[16] Buckland, W. W. , Mc Nair, Arnold, "Roman Law & Commonlaw – a comparison in outline", Cambridge University Press, 1952

[17] Cicero, De officiis, 3.16. 67(M. Marius Gratidianus ... C. Sergio Oratae vendiderat aedes...Eae serviebant, sed hoc in mancipio Marius non dixerat...Ius Crassus urguebat: "Quid vitii venditor non dixisset sciens, id oportere praestari"; aequitatem Antonius: "quoniam id vitium ignotum Sergio non fuisset, qui illas aedes vendidisset nihil fuisse necesse dici")

[18] Guarino, Antonio, "Diritto privato romano", Napoli, Casa Editrice Eugenio Jovene, 1970

drept anglo-saxon. Deși sub aspectul formei, din multe puncte de vedere, tradiția romană a fost abandonată, totuși, s-au făcut numeroase comparații între instituții din dreptul roman și instituții păstrate în sistemul de Commonlaw. Istoricii și romaniștii au studiat de exemplu paralelismul existent între *Praetor* și *Chancellor*, sub aspectul influențelor inovatoare exercitate, ajungându-se la concluzia că după cum personalitatea pretorului a pare să fi exercitat o influență considerabilă asupra Edictului, în timpul mandatului său, la fel și personalitatea Cancelarului – pentru o lungă perioadă singurul și până în secolul XIX judecătorul dominant în materia echității, a reprezentat un factor important în evoluția și dezvoltarea acestui izvor de drept. De fapt, romaniștii au studiat similitudinile existente între Equity și edictele pretorului, considerând că le unește același caracter până la urmă relativ subsidiar pe care îl jucau pe lângă un set de reglementări imperative cu valoare de principiu. O critică adusă de unii autori[19] edictului era că, până și în forma sa finală, așa cum a fost sistematizat de Salvius Iulianus, a rămas un set de reguli sporadice, fără o prea mare conexiune între ele – Flavio Biondi îl considera chiar haotic -, un appendix la dreptul civil, după cum și Equity era considerat un appendix la Commonlaw, iar nu un sistem auto-suficient[20].

Totuși, evoluția jurisprudențială a dreptului a fost oprită de sistematizarea edictului de către Salvius Iulianus, care, din ordinul împăratului Hadrian, a reunit toate edictele sub titulatura de ”Edictum perpetuum”. Prin codificarea edictului, s-a încercat o oprire a ceasului juridic, uitându-se faptul că timpul curge oricum, independent de ceas.

Momentul în care dreptul roman a fost oprit din evoluția sa prin concentrarea atribuțiilor de legiferare în mâinile împăratului, a reprezentat începutul sfârșitului Imperiului Roman. Treptat, prăpastia dintre realitatea de fapt și ordinea de drept s-a adâncit, aruncând imperiul într-o criză fără ieșire, a cărei ultimă zvâcnire va fi în timpul lui Justinian.

După cum afirma și Vladimir Hanga, ”edictul murise odată cu codificarea lui...”[21]. Soarta unui popor e indisolubil legată de dreptul său, iar o societate al cărui drept nu se conformează evoluției sale, al cărei drept e eminamente static, se află pe marginea prăpastiei...

Bibliografie

1. Arangio-Ruiz, Vincenzo, ”Istituzioni di diritto romano”, Jovene, Napoli, 1941;

2. Bonfante, Pietro, ”Storia del diritto romano”, Societa Editrice Libreria Milano, 1923, vol. II;

3. Buckland, W. W. , Mc Nair, Arnold, ”Roman Law & Commonlaw – a comparison in outline”, Cambridge University Press, 1952;

4. Ciulei, Gheorghe, „Curs de drept privat roman. Procedura civilă”, Cluj, 1946;

5. Francisci de, Pietro, ”Storia del diritto romano”, Giuffre, Milano, 1941;

6. Gallo, Fillipo, ”Princeps e ius pretorium”, Rivista di Diritto Romano, no. 1/2001, http://www.ledonline.it/rivistadirittoromano/

[19] Buckland, W. W. , Mc Nair, Arnold, idem

[20] John Maitland considera Equity ca fiind o colecție de appendice între care nu există conexiuni strânse .

[21] Hanga, Vladimir, ”Curs de drept privat roman”, ediția a 3 –a, Editura Universul Juridic, București, 2009, p. 62

7. Gheorghiu, N. K. Dimitrie, ”Pretorii şi edictele lor”, Tipografia ”Lumina Moldovei”, Iaşi, 1922

8. Giffard, A. E., Viliers, Robert, ”Droit romain et ancien droit francais”, Dalloz, Paris, 1970;

9. Girard, Paul Frederic, ”Manuel élémentaire de Droit Romain”, septieme edition, Librairie Arthur Rousseau, Paris, 1924;
10. Grosso, Giuseppe, ”Le idee fondamentali del diritto romano”, Edizioni Rai – Radiotelevisione Italiana, 1964;

11. Guarino, Antonio, ”Diritto privato romano”, Napoli, Casa Editrice Eugenio Jovene, 1970;

12. Guarino, Antonio, ”Storia del diritto romano”, sesta edizione, Editore Jovene, Napoli, 1981;

13. Hanga, Vladimir, ”Curs de drept privat roman”, ediția a 3 –a, Editura Universul Juridic, București, 2009;

14. Jacotă, Mihai, Piticari, Gheorghe, ”Drept privat roman”, Universitatea ”Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1987;
15. Longinescu, Șt. Ghe., ”Istoria dreptului roman”, stenografiat și editat de Traian Simian, București, 1927;

16. Molcuț, Emil, ”Drept privat roman”, Editura Universul Juridic, București, 2007;

17. Molitor, Jean-Paul, ”Le cours de droit romain approfondi”, Librairie Auguste Durand, Paris, 1851;

18. Oancea, Dan, „Introducere în dreptul roman”, Editura Ch. Beck, București, 2009;

19. Schulz, Fritz, ”Classical Roman Law”, The Clarendon Press, Oxford, 1969;

20. Stoicescu, Constantin, ”Curs elementar de drept roman”, Editura Universul Juridic, București, 2009;

21. Tomulescu, Constantin-Stelian, ”Curs de drept privat roman”, Tipografia Universității, București, 1973.

THE USE OF TIME IN GRAHAM SWIFT'S AND VIRGINIA WOOLF'S NOVELS

Irina-Ana DROBOT
Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to compare the use of time in Graham Swift's and Virginia Woolf's novels. The analysis focuses on the issue of time in relation to the lyrical novels both authors write. Traditional, Modernist, and Postmodernist ideas about time are discussed. As theorical approaches, Ricoeur's and narratological theories will be considered. The paper deals with non-linear chronology, aspects of memory and the influence on the structure of the novel and on reader's perceptions. Different uses of time in Swift may be classified as follows: linear-nonlinear, memories-present, cyclical time (since history repeats itself), real time and fictional time, as well as personal and public time.

Keywords: plot, lyrical novel, cyclical time, history, memory.

"The lyric novel is one where the author expresses their state of mind"[1], we are told. Stuart Dybek (2005) shows us that this has an effect on the way time is seen in the lyrical novel, namely as subjective. The author can move time faster or slower.

Looking at Woolf's use of time will help to understand Swift better. Time in Virginia Woolf's novels is not the same as in traditional novels. Modernism brings a new view on time. According to Ronald Walker, in *The Problem of Plot in the Modernist Text: The Example of Faulkner* (1997), Modernist novels show a different representation of time, character, and causation. These new representations "complicated the idea of what constitutes plot in fiction. The diurnal wanderings of a Leopold Bloom or a Clarissa Dalloway, for example, did not readily conform to the conventions of the 'represented action' schematized by the Neo-Aristotelian critics." Before Modernism, in the eighteenth century, plots were built, as J. Arthur Honeywell claims in *Plot in the Modern Novel* (1968), "around definite beginnings and endings". Honeywell states that the logical sequence of events was fundamental to plot-building in the nineteenth century. Modernism is different from previous representations because of the way it orders incidents in time. Modernism takes a different approach to the way that characters perceive time.

Swift's novels also present the reader with a representation of time different from the traditional one. His novel *The Light of Day* is similar to *Mrs. Dalloway*. In *The Light of Day*, like in *Mrs. Dalloway*, we notice a similar amount of time given to detective Webb's wandering on the streets of London, as he follows Bob and Kristina and reflects on their life and on his own. Unlike Woolf, though, Swift uses the London suburbs, not the center of London.

Woolf borrows the concepts of historical time (chronological time) and psychological time (subjective time) from Bergson's philosophy[2]. In Woolf's and Swift's novels both

[1] Creativewritingcoach.co/wp-content/uploads/2011/07/110918-Lyrical-novel.docx

[2] According to J.W. Graham, "Most critics feel that Virginia Woolf was deeply influenced by Bergson. Mr. William Troy, for example, declares that behind her writing lies all 'that resistance to the naturalistic formula, all that enthusiastic surrender to the world of flux and intuition, which constituted the influence of Bergson on the art and literature of the past thirty years.' (Literary Opinion in America, ed. Zabel, N.Y., 1951, p. 340)" (Graham 1956: 70).

exterior time and interior time are present; however, the focus is on interior, subjective time. It is in her novel *Orlando* that Woolf writes about the "discrepancy between time on the clock and time in the mind" (Woolf 1998: 95). These can be regarded as equivalents for Bergson's concepts of *durée* (duration) and mechanistic time.

Ricoeur noticed a similar aspect in the representation of time: a tension between objective time and experienced time. He seems to accurately depict what Woolf achieves in her novels with the way she views time. Orlando notices that centuries pass while he/she lives on. Mrs. Dalloway's day passes while memories from many years ago are still very much alive and relevant for her, as the past continues to influence her present. *The Years* deals with the life story of some generations from the same family, while focusing on a few moments in their lives. *Jacob's Room* focuses on a few instances from Jacob's childhood and youth. In these few examples we see that exterior time is different from interior time. Objective time does not always coincide with subjective time. Characters do not always live completely in the present. For example, Clarissa's memories occupy her mind completely at times, and she no longer pays attention to the present. The reader eventually feels like a lot has happened in *Mrs. Dalloway*, even if the objective time duration of the plot is one day in the life of the characters. Sometimes insignificant-seeming incidents are omitted; sometimes other incidents are highlighted for a good part of the story. Even in their memories, characters may insist on certain incidents and develop them so that they come to occupy a significant space in the novel. As proof that past and present identities coexist (like in the theory of Wordsworth's double awareness of memory), Septimus experiences intense flashbacks from the war. At some point, Septimus is living in the past completely, no longer aware of the present or of objective, exterior time. Here we can say that exterior time is ignored, that it is only inner time that matters. The novel *The Voyage Out* focuses mainly on Rachel's voyage and on its effect on her evolution, leaving out other incidents from her life.

Time in Swift's novels may be classified according to various criteria, such as linear-nonlinear, memories-present, cyclical (since history repeats itself), real and fictional, personal and public. As with Woolf's novels, the objective dimensions of time do not always make a satisfactory representation. Memory and effect cannot follow the directions established by objective time; they need a personal dimension which can be established by non-linear chronology or by personal time in general. The first striking aspect related to time in Graham Swift's novels is the existence of the non-linear chronology. Non-linear chronology is present in all his novels: *The Sweetshop Owner*, *Shuttlecock*, *Waterland*, *Out of This World*, *Ever After*, *Last Orders*, *The Light of Day*, *Tomorrow*, and *Wish You Were Here*. This is because the story's presentation follows the workings of memory, which move from the present of the story into the past and back. According to Van Brunt (2004), Postmodernist narratives are against linear, progressive time and thus against relationships of cause and effect. Postmodernism, like Modernism, attempts to move away from linear chronology, from causality and coherence of plot, according to Burgass (2000: 177). The consequences of such a narrative structure are that, just like in modernist novels, the reader is expected to participate in a reconstruction of the story by rebuilding the relationships of cause and effect and by putting incidents in chronological order.

The two types of time mentioned by Ricoeur show their influence on the novels' structure. Woolf and Swift focus on aspects which are not normally given so much attention in traditional novels (such as Mrs. Dalloway's or George Webb's walk in London while they reflect on their past and present life). This focus is reflected in the formal aspect of the narrative. Passages dealing with Mrs. Dalloway's or George Webb's reflections during their walks through London are extended over a number of pages. They are given more space on the page and consequently they take more of the reader's time. This is why a narratological approach may be used to explain uses of time in these novels. In turn, these uses of time

account for a poetic effect on prose. Poetic language is used for these extended passages dealing with characters' thoughts and perceptions of their surroundings, and with their subjective perceptions of time.

Various instances of memories of the past are texts embedded in the larger text and described by lyrical monologues in the novel. The embedded text contains memories as well as a different time, which is the past.

Bal refers to the chronological order of incidents which may sometimes be changed in the story's presentation as deviations in sequential ordering. When sequential ordering deviates, it underlines some significant elements in a narrative: "Deviations in sequential ordering may contribute to intense reading [...]. If deviations in sequential ordering correspond with conventions, they will not stand out." (Bal 1997: 82) In Woolf and Swift, the influence of the past on the present is an important aspect; thus, such deviations may be regarded as underlining this. Characters' thoughts and memories move in time and create such deviations.

The idea that history repeats itself is emphasized by the use of deviations in sequential ordering, which suggests that time is cyclical. This idea is especially evident in *Waterland*. Virginia Woolf shared the same preoccupation with history, as well as with subjectivity and repetition. Woolf's essay *The Historian and the Gibbon* contains a quotation from J. B. Bury on the subjectivity of history, which "is in the last resort somebody's image of the past, and the image is conditioned by the mind and experience of the person who forms it." According to Allen McLaurin (2010: 158), Woolf's preoccupation with repetition is reflected in her view that history is repetitive. The "fictional equivalent" of history is plot; and there are cyclical repetitions in her novels. For instance, in *The Years*, a pattern appears under the form of preoccupation with death: the death of Parnell is later followed by the death of the King, nineteen years later (2010: 158-159). McLaurin speaks about the difference between Forster's story and plot: story is 'what happens next", while plot shows us why it happens. "Story simply changes, whereas plot needs some constant element, some underlying pattern" (McLaurin 2010: 159). McLaurin analyzes how Woolf's novels are distinctive, judging by the way she conceives of story, plot, repetition and situations:

> For plot some underlying principle is required, but Virginia Woolf is obsessed with the principle which underlies these principles, with repetition itself, and she wishes to dispense with both story and plot. In her diary she admits that 'I can make up situations, but I cannot make up plots'. […] *The Years* consists simply in a series of incidents which are repeated with slight variations throughout the novel. It is the history, the saga, of the Pargiter family, but these repetitions make it quite different from the traditional family saga. Her explicit concern with these repetitions can be seen in her diary, where she speaks of the composition of *The Years* in the following way: 'I must still condense and point: give pauses their effect, and repetitions, and the run-on'. (McLaurin 2010: 160)

McLaurin thus speaks of situations in Woolf's case, situations which replace the traditional kind of plot which indicates why something happens. The situations are also likened to the idea of the moment on which Woolf focuses. McLaurin notices in *The Waves* this idea expressed by Neville: "They want a plot, don't they? They want a reason? It is not enough for them, this ordinary scene". McLaurin then states that "Bernard recognizes that the moment is itself made up of other moments, or repetitions which come together" (2010: 161). In Swift, the same idea of circular time brings about a comparison with Woolf's conception of history as repetitive, an idea which is represented in the novel. This idea will be expressed not in the narrative mode but in the lyrical mode, by employing a technique specific to lyric poetry, namely that of images which will hold a certain significance for the characters' mood.

The history that repeats itself is not always the history of public events, but most often that of personal life, or the public history that also has an impact on the characters' private lives.

Chronological deviations contain, at times, various lyrical scenes. The slow-down of poetic reflections or poetic aspects in general, or the existence of a dramatic aspect (where time goes on at a quick pace) draws attention to the lyrical scenes contained in deviations. Bal claims that sometimes anachronies involve those taking place in the consciousness of a character, when he remembers doing something which is different from the actual event. She calls this type of anachrony "unreal" and then points out that it is used "almost exclusively" in the "so-called 'stream-of-consciousness' literature" (1997: 87). Bal introduces the term "subjective anachrony" which, unlike "objective anachrony", "is an anachrony which can be regarded as such if the 'contents of consciousness' lie in the past or the future; not the past of being 'conscious', the moment of thinking itself" (1997: 87). The anachronies which take place in a character's consciousness are the memories which, as previously mentioned, may be regarded as instances of embedded text with their own time. Bal draws attention to the time that is needed by a narrator to talk about certain incidents from his memory. Bal tries to clarify this situation by drawing attention to the different way of thinking, to the different person that the narrator is at present and was at the time when the incidents in the memory (in the embedded text) take place. Indeed, "The moment of speech is simply part of the (chronological) story; only in the contents are past or future mentioned" (Bal 1997: 87). On some occasions, characters reflect to themselves or talk to other characters at the time of the story's present. In *Time and Narrative* (1991), Ricoeur states that "Everything that is recounted occurs in time, takes time, unfolds temporally." He goes to claim that "the common feature of human experience, that which is marked, organized and clarified by the fact of storytelling in all its forms, is its *temporal character*." The present in Swift's novels is usually the time when not much happens. It is the time when the characters reflect and maybe tell others the story of their past (the case of Tom Crick in *Waterland*, or of William Chapman in *The Sweetshop Owner*). The incidents have occurred in the past, a time which is remembered by the narrating, and it is through this narration that the readers find out the story. The memory is brought into the present time of the story but only by means of speech or reflections. Otherwise, what has happened remains in the past. The present may be defined as present by situating it in time after the readers have established the chronological order. Various incidents help the reader in locating the present time of the novel.

Other distinctions are also worth noting, such as the difference between the time of reflection and the time when various imagined scenes take place. Such a distinction, is supported by Postmodernism, as Postmodernism is preoccupied with boundaries between real time and fictional time and between various ontological categories (Burgass 2000: 177). Lyotard, in *The Postmodern Condition*, refers to this aspect when he says that there is a "'lack of reality' of reality", meaning that our notion of what is "real" is merely a construction (of language, discourse, technological media, etc.). Perhaps, then, even real time is not real but a construction. According to Bran Nicol, the most important features in Postmodern texts are the following:

(1) a self-reflexive acknowledgement of a text's own status as constructed, aesthetic artefact

(2) an implicit (or sometimes explicit) critique of realist approaches both to narrative and to representing a fictional 'world'

(3) a tendency to draw the reader's attention to his or her own process of interpretation as she reads the text. (Nicol 2009: xvi)

These features relate to the use of fictional vs. real time in Swift, especially in *Ever After*, where Bill Unwin imagines himself as Hamlet. Because of this, we have a comment on texts as constructed since we have references to a previous one, *Hamlet*, but also since Unwin is writing about his own life and imagining scenes as in *Hamlet*. By doing so, Unwin creates an imaginary time. Unwin illustrates the third characteristic identified by Nicol since Unwin himself may be regarded as a reader who interprets *Hamlet* by comparing its situations with those in his own life. Unwin comments on his own fictional world. In *Ever After*, two times are juxtaposed: that of the real (or understood as real) time and life of Unwin and that of fictional time, the time when he imagines situations in his life by drawing parallels with *Hamlet*. However, those situations really occur and he only uses *Hamlet* to interpret them, so the boundaries between real and fictional in this case are questionable.

From the aspects discussed above, Swift's *Ever After* has a lot in common with Woolf's *Between the Acts*. In Woolf there is also a time thought of as real (that of the main characters) and a fictional time (that of the pageant). However, there too the two kinds of times interact and we have lots of comments on the various aspects of the pageant, on acting, on fictional texts (especially plays by Shakespeare), and parallels between past (fiction) and present (the 'real' time of the novel).

Of course, there is also the distinction between the time it would take for certain reflections in a real-life context and in textual time, the time the story's presentation dedicates to various aspects of the story, to reflections, to various scenes. The use of these types of time present to the reader a certain rhythm of the story. Various scenes may be more dynamic or static, more reflective, or dreamy. Another aspect of significance in Swift is that, in the story's presentation, the impression is given that characters who should be dead, judging by the time of the action of the story, have their own lyrical monologues. How can such a time be analysed and understood? What is its role? Is it all an illusion and if so, what is the part it plays with respect to the narrative?

Since in Swift's novels there is the opposition between personal and public histories (meaning incidents in the characters' personal lives, which are experienced subjectively, and public events in history which are known by their objective descriptions in history books), we see that there is also an opposition between personal time and historical time. The first refers to subjective time, experienced in private histories, and the second to the larger context of history. *Waterland* focuses on the subject of personal and public history, which implies a difference between personal and public time. What aspects are present in *Waterland* in relation to these types of time? First, there is the response of the young to history, and thus to historical time. The young are resistant to history; they feel that they should live in the here and now. Thus, they do not take into account the larger historical context. They only believe that subjective time is what matters. With respect to his student's claims, "Your thesis," Tom says, "is that history, as such is a red-herring; the past is irrelevant. The present alone is vital" (Swift 2008: 143). Tom teaches his students that the past matters, that it influences the present greatly, as far as both personal and public history, or both personal and public time are concerned. He tells them the story of his own life, starting with when he was a pupil just like them; he illustrates, by means of his own history, the way that history works, the way that the past influences the present of both personal lives and within the larger context of official history. Tom Crick's reflections on history and on "the here and now" show that public history and personal history intersect. Also, his reflections show the existence of the time of the imagination, of fairy-tales of childhood, as experienced in the context of personal time:

My earliest acquaintance with history was thus, in a form issuing from my mother's lips, inseparable from her other bedtime make-believe--how Alfred burnt the cakes, how Canute commanded the waves, how King Charles hid in an oak tree--as if history were a

pleasing invention. And even as a schoolboy, when introduced to history as an object of Study, when nursing indeed an unfledged lifetime's passion, it was still the fabulous idea of history that lured me, and I believed, perhaps like you, that history was a myth. Until a series of encounters with the Here and Now gave a sudden urgency to my studies. Until the Here and Now, gripping me by the arm, slapping my face and telling me to take a good look at the mess I was in, informed me that history was no invention but indeed existed--and I had become a part of it. (Swift 2008: 53)

According to Crick's reflections, thus, private time may sometimes be part of the larger public, historical time. The "here and now" becomes an important time; it is the time of reality, both public and personal. Crick's student, Price, is concerned with the present and with the future; he believes that the past is not significant. He does not see the influence the past has on the present and on the future, in both personal and public histories. Price believes that explaining the past is the equivalent of avoiding the present: "Explaining's a way of avoiding facts while you pretend to get near to them" (Swift 2008: 145).

Within the two categories of time, of personal and public histories, there is another kind of time. It is the time of the youth of Tom and Mary and the others. This time appears differently since they were living in a world of their own. They had their own illusions without any idea that something could go wrong; they had not yet been affected by trauma. They were innocent, and did not know what they would later learn when Crick tells his story to his students. Swift associates that time with the time of the fairy-tales. Tom's parents used to tell him stories. He believed he lived in a "fairy-tale place", and the explanations for certain aspects in the world are given by using fairy-tale, not scientific, explanations: "Do you know what the stars are? They are silver dust of God's blessing…" As Landow states,

[…] before the murder of Freddie Parr he and Mary lived outside of time and history, outside that stream of events he is trying to teach to his class. But with the discovery of Freddie's body floating in the canal lock, and with the discovery of a beer bottle, Tom and Mary fall into time and history. Previously, "when Mary was fifteen, and so was I, this was in prehistorical, pubescent times, when we drifted instinctively" (44). As Tom explains, "it is precisely these surprise attacks of the Here and Now which, far from launching us into the present tense, which they do, it is true, for a brief and giddy interval, announce that time has taken us prisoner" (52).

Mary and Tom realize that their past or present deeds have consequences on the present or even on the future. It is only then that they become aware of the time of history. Then, they also understand that their personal time becomes part of the larger historical time. Landow believes that Crick's view on time corresponds to the views of philosophical anthropologists (Mircea Eliade is one of the representatives):

who emphasize that until human beings leave tribal, agricultural existence they live in an eternal present in which time follows a cyclical pattern of days and seasons. One becomes an individual only by botching a ritual, a universal pattern. One differentiates oneself and becomes an individual in such societies only by sin and failure.

This is the moment when an individual becomes aware of consequences of his deeds, when something goes wrong and when he needs to understand the connections. Until then, he lives in his own personal time, unaware of larger historical time, in a time of the imagination, isolated from the external world.

Such a distinction between personal and public histories are, in some respects, equivalent with subjective time and objective time, or with inner time and exterior time. Historical time refers to external events in the large context of history, while personal time refers to the incidents in a person's life, or to one's subjective view on incidents in history. A different view on time may be found in this distinction, at least with respect to chronology or to official vs. personal experience of certain incidents or events.

By thinking of memories or reflections at the present time of the story in terms of embedded texts, we may draw a clear distinction between temporal relations. Other oppositions between various types of time presented here may also be thought of in terms of embedded texts. This clarifies not only boundaries between types of time but also situations where there may be some kind of overlapping. Such overlapping could occur when we are talking, for instance, of a subjective view on time, or when characters go through historical events but their version is not the official version of the events. The official version is the one found in history books; it is a version which is believed to be objective. Such could be the case of William Chapman in *The Sweetshop Owner*, whose perspective on events in the war is not the heroic version. His time is measured mostly by the letters he writes to and receives from his wife Irene and by his activity which is not on the war front.

In *Shuttlecock*, there are several types of time. First, there is the general time when Prentis' story takes place. Second, there is the time when his father's story takes place, as it is documented in his war memoir. Third, there is the time Prentis takes to read his father's war memoir. Prentis reflects on his father's experiences as the reader of the novel may reflect on the experiences of the characters. This is a metafictional aspect, together with the more obvious metafictional aspect of Prentis, who writes a book himself and comments on his writing experience. In the larger time when Prentis' story takes place, one may include the actual time when the incidents take place and the time he takes to write about them as he reflects on various issues. To these types of time, of course, the time of memories may also be added. Together with the main embedded story (included in Prentis' war memoir), which is included in Prentis' book, there are various reflections, and scenes, some of them imagined (especially those concerning the truth about his father's experience). All these embedded texts include a different kind of time. Here we may see the idea exposed by Bal, concerning unreal anachrony, at work. Remembering something is different from doing something. The time of remembering is also different from the time of doing something. The remembering occurs in a different context, and it shapes the telling of the story in a different way. What a character tells the reader is often different from the way the actual incidents occured or from the way the incidents were experienced at that time. What Prentis writes (and remembers as he tells his story) is going on at a different time than the time when the respective incidents had actually happened. The same goes for the experience of his father during the war: the time it actually happened is different from the time he wrote about it, and this is different from the time Prentis reads the memoir. Since the truth of the events described in the memoir is questioned, at least part of the experience described may have taken place during the time of the imagination.

Another novel where there are several layers of time is *Ever After*. Several stories with their own type of time intersect through Bill Unwin. At present he tries to deal with the grief over the death of his wife and with the memories of Ruth, which he shares with the reader. His memories of his wife are communicated through the overlap with the story of Hamlet. Here Unwin's stories belong to imaginary time, as he identifies with the character of Hamlet. Right from the start, when he tells us about himself, and about his family, in the first chapter, Unwin tells his readers "I have imagined myself […] as Hamlet" (Swift 1992a: 7). Unwin claims that he has always felt an affinity for Hamlet. After all, he perceives the situation in his family as similar to the one in Shakespeare's play because of his guilt over his father and his

feelings about his mother. Later, when his wife is an actress, he also tries to be an actor because of his intrinsic identification with Hamlet. By identifying with Hamlet, Unwin tries to understand the situation in his own life. By doing this he tries to put some order in his life experiences, which would otherwise seem chaotic or make little sense. This time of identifying with Hamlet is for Unwin a time of contemplation and of confession. He confesses to the reader. A totally different period of time is illustrated by the Victorian age in the notebooks of Unwin's ancestor, Matthew Pearce. The two stories intersect by dealing with similar situations. Unwin tries to use his reading of his ancestor's diary to deal with his own situation, to solve his own dilemmas. The fictional diary works in the same way as an intertextual reference from other works, from other plays by Shakespeare such as *King Lear*, *As You Like It*, and *Anthony and Cleopatra* or Dante's *Inferno*. The situations in Pearce's diary mirror the situations in Unwin's life and thus offer a feeling of repetition, of motifs and images that repeat themselves. Pearce also struggles with dilemmas, such as a crisis over the loss of faith. Scenes, memories, and incidents which occur at the present time in the novel, as well as stories in notebooks or war memoirs are divided into embedded texts. This gives a clear picture of the uses of time involved in *Ever After*. For Swift, the relationship between past and present is very important. The identification of moments, when times in embedded texts overlap, helps in the better understanding of this relationship.

Repetitions offer a rhythm to the story similar to the way in which repetitions and variations of images offer rhythm to a poem. Together with the repeated images and situations comes a repetition of certain moods. Unwin's questioning mood or his nostalgic mood are reflected through, or projected on the reading of Pearce's diary. The aspect of rhythm is present not only because it explains why certain scenes are more dynamic or seemingly more static, but also because it shows a certain characteristic of the novel's overall structure. The narrative rhythm refers to the way a story progresses, whether faster or slower. In the case of *Ever After*, rhythm also refers to the way certain aspects are repeated. The repetitions affect the pace of the story, since certain moods or situations are insisted upon and since more time is spent on dealing with them. Claire Fabbri speaks about rhythm in *Ever After* in the following statements:

> It would have been too easy for Graham Swift to elaborate the most simple three-tier novel: "to be born, to love and to die". *Ever After* finds its originality in reshaping this most commonly accepted process: "to die, to be born, then to love". It gives the novel a completely different viewpoint and a new rhythm, which overturns the vision of the whole structure. As to the author, he considers the structure and shape of a novel "in terms of rhythm, movement, pace and tension [...]. And it isn't a very intellectual process. It's very much a sort of musical thing" (Smith, G9). The adjective "musical" is particularly significant in *Ever After* since the rhythm is built upon a movement in three time very much like the waltz. However, Swift innovatively beats an inverted time.
>
> "To die" appears to be the first beat of the musical cadence played irrevocably backwards.

Here Fabbri refers to the way the story is structured so as to induce a certain rhythm. The story is told backwards. It starts with Unwin's trauma (the death of his wife), then it continues with the story of his relationship with his wife. The strength of the trauma is underlined by the word used for the section, "death", which is also built into an image of Dante's version of hell. The reversal of chronological time suggested in the title of the sections does suggest a different rhythm, an order given by emotional experience. The trauma suggested by the first section is then followed by an analysis of the past and also by a situation of grief (lost love) with which Unwin must come to terms, finally accepting his loss.

The emotional experience which structures the story suggests the organization of a lyric poem. The novel is, after all, a confession. The way Fabbri compares the structure of the novel with a musical piece played backwards shows the power of the emotional experience. The story in the novel has a poetic or musical rhythm. By referring to *Ever After*, Fabbri notices aspects of rhythm which interfere with the story's non-linear chronology. Non-linear narration thus becomes an occasion for poetic aspects, since it also generates a certain rhythm which resembles the structure of a musical piece. The time in the story's presentation is inverted by comparison to the time of life. The way the chapters are presented, in terms of "to die, to be born, then to love" structures the reader's experience of time in a different way. The main character structures the story of his experiences according to the way he feels about them and about life. Non-linear narration offers the presentation of Bill Unwin's experience as composed by three stories, or three embedded texts, ordered according to the way he feels about the experience at the time he decides to tell his story. He structures time and imposes his view of time on the reader, who will have the experience of a dramatic and poetic story. The representation of time thus has its role in bringing forward poetic and dramatic aspects in this novel. Fabbri's observations apply to most of Swift's novels. The main idea is that emotional experience leads characters to experience time in a certain way. Because of this, they try to shape the reader's experience of time so that they can portray a certain atmosphere and communicate the significance of various experiences. Lyrical and dramatic aspects go hand in hand with the way they try to shape the reader's experience of time.

Grief, an emotion which causes characters to experience time in a certain way, is also part of the same idea. It allows characters to communicate their subjective views to the reader. David Ritchie, in *Loss, Grief and Representation: Getting on with it* (2003), speaks about mourning as a necessary process for allowing the mourning person to let go of the lost one, differentiating this from melancholia: the inability to let go of the lost person which leads to pathological consequences. Ritchie notices the Romantic roots of the use of grief in his article:

> Early nineteenth-century interest in the connection of insanity and creativity owes much to the cultural influence of romanticism. For the romantic poet, insanity or displacement (caused by loss of self or grief) was seen as a source of creative vision. Strangeness, eccentricity as well as pathological insanity seemed to enable purer emotional states and retreat into the self. (Ritchie 2003)

It is because of this, perhaps, that grief offers occasions for reflective moments expressed in the lyrical mode in Swift's novels. There are lyrical moments in Swift which are reminiscent of the Romantic creative visions, or of Woolf's "moments of being". The emotional experience is represented in Swift's novels. The majority of Swift's narrators are not insane. They are just affected by traumas and by grief, yet they are not completely the Romantic figures of the madmen. Sophie in *Out of This World* may go to a therapist; other characters like Unwin may suffer from the loss of a dear one; however, the border between sanity and insanity is questioned with characters such as Mary in *Waterland* who has religious visions, or with the husband and wife in *Wish You Were Here*, who see the dead brother coming to life as a ghost, another representation of grief. Ritchie's view of the need for the construction of a biographical narrative fits in with the representation of grief in Swift's novels:

> Howarth suggests that, to regain ontological security, the individual must construct a biographical narrative which restores not only a sense of meaning, but a continuity—a new

biography that includes a place for the dead person and the events that led to the present, in the ongoing trajectory of the individual's own changing self-narrative. (Ritchie 2003)

Unwin and other narrators of Swift's novels who experience traumas go through this process. They attempt to write in order to understand their experiences. The use of other texts has the same function, as already seen in *Ever After*. The time found in the experience of grief is a way in which the past interferes with the present. The present in this case is the time of the trauma, the time when Unwin reflects. The past is the time of the loss, the time Unwin grieves for. The story's presentation includes non-linear chronology, various lyrical or dramatic scenes (where time moves faster or slower, or where time is more poetic or more dramatic) and aspects of rhythm. It also creates an illusion for the reader that the time of the action is stopped as reflections interfere (action falls for a while into the background). Sometimes, non-linear chronology interacts with rhythm, causing a certain shaping of the experience of time in the story's presentation for the reader. Poetic aspects thus may be seen as belonging not to the use of language exclusively, but also to the way the story's presentation is structured.

To what extent are the uses of time in Swift's novels similar to Postmodern views on time? First of all, Postmodern time is not linear or chronological. According to Paul Smethurst, in *The Postmodern Chronotope*,

In the chronotopes of postmodern novels, non-linear time and temporal displacement are often integral to the thematic structure and *content* of the novel: they are not just stylistic elements [...] they are designed to problematise scientific, social and cultural constructions of time, constructions that are associated with western concepts of reality. (Smethurst 2000: 174)

This aspect left aside, Postmodernism makes use of phenomenological time, in the sense that time is fluctuating, it does not have a pattern, it does not make the plot coherent. As Patrick Slatery claims,

The postmodern phenomenology of time is more than a mere rejection of historical time and Aristotelian notions of time as a series of "nows" in succession. Time, in the Heideggerian sense, is presence; temporality, in the Whiteheadian sense, is process. (Slatery 1995: 616)

Slatery goes further in claiming that "Time is understood as internal experience, becoming, and process." (1995: 616) Moreover,

The postmodern challenge is to integrate the past and the future into the existential present — or "presence" as Martin Heidegger (1972) writes — allowing the process of becoming, rather than artificial demands of clocks and linear sequences, to dominate our personal and professional lives. (Slatery 1995: 616)

With Postmodernism, we deal with a temporal maze, as time does not have a precise beginning or a precise end. "We are always in the middle of this time", as Ali Nojoumian, in *Time in Postmodernist Literature*, claims.

Swift's novels show this Postmodern use of time. The difference between Modernist time and Postmodernist time lies in the fact that in Modernism, non-linear time is apparent only in form, while in Postmodernism, non-linear time is part of the real. As A. Sentov claims, "in modernist fiction non-linear time is used as a matter of form only, distanced from reality" (2009: 124). In the Postmodernist novel, Smethurst (2000: 174) claims that

non-linear time and temporal displacement problematise the real by calling into question scientific laws that govern the temporality of the modern world, and by questioning social and cultural constructions of time that underpin western versions of reality… In postmodern novels such as Peter Ackroyd's *Hawksmoor*, there are no rational explanations for the time slips that occur between the eighteenth and twentieth centuries and, in some respects, the novel is a problematisation of that rational thinking that seeks causality and linearity.

A. Sentov summarizes these differences as follows: "Non-linear time is incorporated in the fabric of the real, not distanced from it, so the reader has to accept this concept of time in order to understand the novel." (2009: 124) Swift's novels begin *in medias res*, which is however not an uncommon feature of novels or stories. The phrase *in medias res* has appeared since Horace, who believed that this technique was a mark of the ideal epic poet, employed it. Stories and novels before Modernism and Postmodernism have started in medias res. Even so, the feature of non-linear time is more pronounced in Swift and in Modernism or Postmodernism than in other narratives preceding them. Afterwards, characters return to the past, to their memories, trying to establish the way the past influences and determines the present. The active reader will try to work through these dilemmas together with the characters. As Bran Nicol claims, "Postmodern fiction presents a challenge to the reader. […] postmodern writing challenges us because it requires its reader to be an active co-creator of meaning rather than a passive consumer. More than this, it challenges its readers to interrogate the commonsense and commonplace assumptions about literature which prevail in our culture." (2009: xiv) In Swift's novels, the reader participates together with the characters in order to understand various connections among incidents as they occur in the memories of the characters.

Uses of time will always influence the story's presentation and the novel's structure in Swift and Woolf. While doing this, they will also shape the reader's experience of time in relation to their novels.

References

Dybek, Stuart. AWP Chronical, 2005

Walker, Roland. *The Problem of Plot in the Modernist Text*, Publication of the Illinois Philological Association, http://castle.eiu.edu/~ipaweb/pipa/volume/walker.htm, volume 1, fall 1997.

Honeywell, Arthur J. *Plot in the Modern Novel*, in *Essentials of the Theory of Fiction*, edited by Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, 1968.

Woolf, Virginia. *Orlando*, Oxford World's Classic, Oxford University Press, 1998.

Burgass, Catherine. "A Brief Story of Postmodern Plot." *The Yearbook of English Studies*, Vol. 30, Time and Narrative (2000): pp. 177-186. Web. 18 May 2010.

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.

McLaurin, Allen. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*, Cambridge University Press, 2010

McNichol, Stella. *Virginia Woolf and the poetry of fiction*, London and New York: Routledge, 1990.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative, vol. 1, The University of Chiocago, US, 1991.*

Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Swift, G. *Waterland*. London: Picador, 2008.

Landow, George P. *Waterland: An Introduction*, Postimperial and Postcolonial Literature in English. <http://www.postcolonialweb.org/uk/gswift/wl/wlintro.html>

Swift, G. *Ever After*. New York: Vintage Books, 1992a.

Fabbri, Claire. *Graham Swift's Ever After: A Novel in Three Beats*, Postimperal and Postcolonial Literature in English, 2002, <http://www.victorianweb.org/neovictorian/gswift/everafter/fabbri1.html>

Ritchie, David. *Loss, Grief and Representation: Getting on with it* (2003), Issue Four, Winter 2003, Art and Pain, http://www.doubledialogues.com/archive/issue_four/ritchie.htm

Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2000.

Slatery, Patrick, *A Postmodern Vision of Time and Learning: A Response to the National Education Commission Report* Prisoners of Time, *Harvard Educational Review* Vol.65 No.4 Winter 1995.

Nojoumian, Amir Ali. *Time in Postmodernist Literature*, http://deirdar.blogfa.com/post-63.aspx

Sentov, Anna. *The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd's Hawksmoor*, Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature Vol. 7, No 1, 2009, pp. 123 – 134, Faculty of Law and Business Studies, Novi Sad, http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2009/lal2009-10.pdf

TELEVISION AND ITS IMPACT ON EDUCATION AND SOCIETY

Edith-Hilde KAITER
"Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța

Abstract: The present article is concerned with the shifting role of television as one factor contributing to the social changes which are taking place worldwide. Some of the factors which have produced changes in the influence of the television and in the kind of messages it transmits have resulted from a rapidly changing technology.
The emergence of television certainly contributed to the growth of the kind of messages which are now communicated to the world and their effect. These changes have had a profound impact upon the society we live in, in ways that are somehow beginning to become clear. The belief that its impact has been dramatic has been largely disputed.

Keywords: television, instrument of communication, commercial enterprise, youth, effect.

We like to believe that our society is more humane today and, in a number of areas, more sophisticated than it was fifty years ago. On the other hand, the contemporary liberal and cosmopolitan lifestyle of middle-class professionals depends on the orderly routine bourgeois behavior of millions of ordinary people. If they come to share the lifestyle of those who rely on their support, there is some question as to whether the foundations of the society will enable it to function in ways which permit the style to remain viable. Paradoxically, as Rousseau suggested about the impact of the philosophers of the French Enlightenment: those responsible for the creation and distribution of mass culture know enough to be skeptical, but not enough to seriously examine the possibility that skepticism can contribute to the decay of those very values and structures which enable them to live the lifestyle they enjoy so much.

Many of us say that television is to be blamed for it. Television became available in experimental forms in the late 1920s. After World War II, an improved form became popular in the United States and Britain, and television sets became commonplace in homes, businesses, and institutions. During the 1950s, television was the primary medium for influencing public opinion; television has changed the way countries are governed; the news we watch has changed the way people vote. And it even has changed the way we think. The power of television news astonishes everybody, even those who work for it. The impact of the media on the terms, in which we see the world, has a new valence and we can even speak of an ideological process. It concerns the formation of consciousness, even if those subjected to it tend to be unconscious of. It escapes our consciousness inasmuch as it constitutes the framework within which our consciousness is produced.

Television is a major business in a competitive capitalist society. Whatever the social and political views of those who make decisions are, the bottom line is capturing audience attention and increasing the size of audiences. This is what produces profits and insures solvency. By and large, therefore, commercial television entertainment will seek the lowest common denominator in order to capture mass audiences and the advertisements which accrue as a result. Within the limits set by societal control, this means emphasizing sexuality, comedy and violence of a sort. The emphasis of news programs is bound to center on the personal and the dramatic rather than upon the abstract and discursive.

It is hard to see how this emphasis can be escaped except in a society, such as the former Soviet Union, in which television was tightly controlled. Even in Russia, however, attempts have been made in recent years to follow just such a pattern in an effort to enlarge

audiences even as censorship has been reduced. Given the expense of producing programs, including news programs and television specials, local network affiliates in America depend upon the networks for both entertainment and news programs. While some things have changed, the decisions about the news and entertainment which blanket America are made by relatively few persons in a few key cities.

The charge made by writers such as Edward Epstein, David Altheide, Robert Snow and others that television news necessarily emphasizes entertainment may not be warranted on the conscious level. Herbert Gans argues, for example, that newsmen do not let questions of audience appeal determine coverage. However, as Av Westin notes, such concerns are bound to play some role. Anchors, producers, and directors want audiences to tune in, not out. Ratings are closely monitored and they affect news judgment, as do time and financial constraints and availability of staff.

Of course, decisions as to what, in fact, will capture the attention of audiences are often based on the instinctive readings of audiences by those in charge of production and, thus, the values of such people come into play in a hit-or-miss pattern of decision making. Producers have and exercise more discretion than they (at least publicly) realize. Audiences are not turned off or on as quickly or easily as they assume. Nevertheless, audience and audience appeal are always in the minds of those making program decisions, even when it comes to choosing one anchor over another.

It is difficult to separate the effects of television as an instrument of communication from the fact that it is a commercial enterprise. By its very nature television adds new dimensions to the communication of information, and radically changes the rules of the game. The consequences for certain aspects of life are clear. Far more than newspapers, radio, or movies, television provides its audience with a sense that what it sees is true and real. The audience sees events taking place in its living room. Stories, documentaries, even drama, take on a reality with which other media cannot compete. The written word and even the spoken word remain somewhat abstract to most readers and listeners, but moving pictures seen in the privacy of one's home are extremely compelling. Even if one knows that footage may have been spliced together and, conceivably, presents a somewhat distorted perspective (and few are aware of that fact), it is hard to escape the perception that one is viewing reality.

Television has broken down class and regional boundaries to a far greater extent than other media. Books and newspapers are segregated by area and readership. Only the well educated can read serious books, and the style of the New York Times only appeals to those with a certain level of education and affluence. Thus, to some extent, newspapers and books encourage the segregation of knowledge. Radio began to break down that segregation. Television goes much further. There are programs which cater to more elite audiences and are watched only by them, but insofar as television seeks the lowest common denominator and finds it, different people, seen as a group are introduced to the same themes in the same way. Roots and other “docudramas,” as well as the five o'clock news, are watched by millions of us of all educational and social backgrounds, and we see the same pictures and receive the same information.

Television breaks down regional boundaries as well. The same voices, the same accents, and the same lifestyles reach rural areas and urban ones. At one point in time young people from rural backgrounds or small towns experienced genuine culture shock when they enrolled in an elite college or even a major state university. They confronted new and different lifestyles for the first time. The cultural gap between rural places and urban metropolitan areas has been considerably narrowed, and the effects of new metropolitan styles spread far more rapidly than they once did.

The process begins early in childhood. As Meyrowitz points out, cultures in which knowledge is dependent on the ability to read require substantial preparation before one can

penetrate many of the secrets of adult life. Television has broken that barrier. Children can and do watch television programs which tell them about the off-stage behavior of parents, and introduce them to themes which they would not have encountered until much later in life in the past. Young children are exposed to the news almost every day along with their parents. Most so-called family programs deal with concerns with which children would not have been familiar even twenty-five years ago, and millions of children are still awake at hours when more "mature" television programs are shown because it is difficult for parents to control their children's viewing of television without limiting their own viewing as well. While a child has very limited access to the content of books and newspapers being read by adults in the same room, a television program being watched by adults is accessible to any child in the same space. Many children are exposed to adult news, for example, because their parents watch the news during dinner.

With book reading, a family can stay together in a single room and yet be divided into different households. In multiple-set television households, children and adults can be in different rooms and still be united into a single informational network. Series such as *MASH* or *Dallas* were seen by very large numbers of children under ten years old. All of this has played an important role in weakening traditional ties of church, ethnic group, and neighborhood. It has contributed to social and geographic mobility as much as the revolution in transportation, in part because it has enabled people to feel almost equally at home in some of the cities presented in the series mentioned above. Therefore it can be said that culture has been homogenized and nationalized.

Let's consider America: it is impossible to understand the revolution which took place in their values and attitudes during the 1960s and 1970s without taking into account the influence of television on the fabric of American life, including its breaking down of old barriers and its weakening of old ties. For the first time, metropolitan America was becoming all of America. In the 1920s, the new therapeutic ethic of self-realization had only permeated a small section of America's metropolitan upper middle-class. By the 1970s, as the authors of Habits of the Heart point out, it had spread far more widely. Not surprisingly, few realize how rapid the pace of change has been. The events of the 1960s, including the rapid loss of faith in American institutions, and the legitimation of lifestyles once considered to be deviant, could not have occurred in a pre-television age.

America has become, as Richard Merelman points out in Making Something of Ourselves, a "loose bounded culture." Americans' primordial ties to family, locality, church, and what is considered appropriate behavior have eroded, and Americans have lost their sense of place. They are not alone in this, of course. Their experience is increasingly shared by Europeans, Japanese and, perhaps, even Russians. Certainly mass television is not the only factor at work. The revolution is real, however, and the epoch we live in is quite new." The working-class may continue to identify with those they know and with whom they work and live; but public reality is now such that we also know and develop ersatz intimate and intense relationships with public figures of all kinds, from anchormen to rock performers to politicians.

The impact of television on the substance of politics has been at least as great as it has been on our personal lives. Seeing political events, the expressions on faces, and the use of hands or eyes during an interview adds a concrete dimension to political figures, even as it may reduce the discursive elements in the message conveyed. Politicians who sweat on television lose points as compared to those who do not. The camera can make a political figure look as if he or she is evading a question or stammering and confused, and materials which might never appear in print, or at least would not have the same impact, routinely appear on television.

Television has changed the very structure of political discourse. Political figures could once issue carefully written pronouncements to the newspapers. They now appear on television interviews with warts and stutters intact. Spoken communication, after all, is rarely as well structured as written discourse. We rely on all sorts of cues to get our message across, which work well in the lecture hall but not as part of a permanent television record. Politicians, and others, are caught exhibiting behavior on stage which in other epochs would have occurred only off stage, thus breaking down the barrier between the two realms. In print, for example, politicians and others can set their thoughts down carefully. They conceal their doubts, their boredom and their prejudices when they present public statements. In the age of television, however, this is far more difficult, especially in time of crisis. As television becomes more and more ubiquitous, we all have increasing access to backstage behavior.

Most of us could not easily survive the monitoring of our conversations with close friends about other colleagues and groups; nor would we be terribly proud of our diction. In this sense, Big Brother is not watching you; Big Brother is you, watching. Indeed we are all watching each other and we are all aware that we are being watched, especially if we are in any way public figures.

Generally speaking, the majority of peoples long for great leaders. Yet, such is their ambivalence toward authority that they also revel in their weaknesses. Television inevitably caters to that second wish. In so doing, however, it reduces our power to produce great leaders. Meyrowitz makes the point quite well: The current drive toward intimacy with our leaders involves a fundamental paradox. In pursuing our desire to be "close" to great people...we often destroy their ability to function as great people. "Greatness" manifests itself in the onstage performance and, by definition, in its isolation from backstage behaviors.... In intimate spheres, people are often very much alike: they eat, they get tired, they sleep and so on.

When we see our leaders in varieties of situations and locations, when we observe them as they respond to spontaneous interviews or as they grow weary from a day of work or campaigning, we do not simply learn more about them. By searching behind the fronts of performers, we also change the roles that can be performed and perceived – as well as the images that high status performers have of themselves.

The television revolution has affected newspapers and news magazines in a number of ways. It has forced them to turn to indepth reportage of the kind that television handles much less effectively. On the other hand, it has encouraged them – partly for competitive reasons, and partly because television has created a new atmosphere – to seek out the same dramatic off-stage exposure that television can achieve. Vietnam and Watergate certainly contributed to the development of an adversarial press, but the changing assumptions of media personnel as to what constitutes news and how one deals with political figures were more important in the long run.

However, we must admit, as much as we love to deny it, the fact that television is part of our lives! The question is how much we want the public opinion to influence us. The answer clearly depends on one's values. Most of us would presumably welcome consensuses that would help us to solve common problems and to nurture a more peaceful world. On the other hand, in such areas as culinary practices, architecture, and styles of dress, art and music, it is doubtful that consensuses crossing national borders would be universally welcomed. Hopefully, we can somehow find ways to enjoy the potential benefits of international public opinion without sacrificing the uniqueness of national character.

BIBLIOGRAPHY

BENNETT, Tony in Michael Gurevitch et al., eds. *Culture, Society and the Media*, London: Metheun and Co. Ltd., 1982, p. 92;

MEYROWITZ, Joshua, *No Sense of Place*, New York: Oxford University Press, 1985.

ROTHMAN, Stanley, *European Society and Politics*, Indianapolis: Bobbs Merrill, 1970, pp. 257-7;

SMITH, Anthony, *The Shadow in the Cave*, London: George Allen and Unwin, 1973;

STANLEY, Rothman, *The Mass Media in Liberal Democratic Societies*, New York: Paragon House, 1992;

WESTIN, Av, *Newswatch*, New York: Simon and Schuster, 1982, p. 11.

WILLIAMS, Arthur, *Broadcasting and Democracy in West Germany*, London: Granada Publishing, 1976;

THROUGH THE EYES OF THE UNDEAD

Elena ATUDOSIEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Vampires have taken many forms over the years, different meanings being enclosed within this myth. For this paper we chose to look at Elizabeth Kostova's novel, The Historian, and at Jim Jarmusch's film, Only Lovers Left Alive, and see what ideas are embodied by the vampire. Although there is no direct connection between the two titles, they can be analyzed together if we wish to write about knowledge, art, life and death when the protagonist has been around for centuries. How do the undead look at people, at the changes of the world? How can this outlook over humanity be translated from fantasy to reality?

Keywords: vampire, Elizabeth Kostova, The Historian, Only Lovers Left Alive, knowledge

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, proiect numărul POSDRU/187/1.5/S/155397 <<Prin burse doctorale spre o nouă generaţie de cercetători de elită>>

When we are speaking about vampires, whether they appear in literature or in films, we should keep in mind the fact that there are usually several layers to the stories. It is perfectly acceptable to stop and analyze whichever aspect interests us, whether we write about the myth, the dynamics between certain characters or the themes. However, we also have the possibility to go deeper and discover how changes in everyday life influence the way in which the message of a text (regardless of the form it takes) is passed to the audience. We will see what the role played by vampires is in this situation. Why did Elizabeth Kostova and Jim Jarmusch not choose regular people to play the parts of the protagonists? How does the presence of an immortal creature affect the way themes like life or death are touched upon? Let us begin by looking at Kostova's *The Historian*.

The novel was published back in 2005 and it holds a complex plot and many characters – though less than what one might expect from such a long book – all of them playing important parts in the unfolding of the events. Three main time lines are interwoven, the reader being taken to different settings: in the 1930's, 1952 and 1972-1974, from the United States of America all the way to Europe and Turkey. The beauty of it all is that you have the chance to see everything unfold painfully slow in front of your eyes, the tension being built gradually. The most important characters are intellectuals, our link to every time frame and – ultimately – to Dracula himself. We do not actually get to see him in person except for short periods of time, but that is an aspect we shall discuss later on.

As we have mentioned, the most important characters are intellectuals. They share a deep passion for knowledge, going to great lengths for their research. That is something authors do not usually touch upon, especially when writing a vampire novel. We could say that the story opens in medias res, the first ones with whom we come in contact being Paul – a diplomat and a historian – and his daughter (who is sixteen in 1972). The girl is unnamed throughout the novel, even if she is the main narrator. Bartholomew Rossi is another historian, a well-known professor who spent part of his youth attempting to decipher the

mystery of a strange book bearing the symbol of the dragon[1]. He is the father of Helen Rossi, Paul's future wife, a strong, intelligent woman who gives up everything in order to find a way to rid the world of the vampire's threat. Rossi's story spans over a couple of decades, from the 1930's to 1952, resonating even in 1974. He is one of the ones handpicked by the former warlord to… work for him. He was to catalogue Dracula's library and bring new books in it. In exchange for his services he was to receive from his future master the gift of immortality:

"I have never made a full record of my holdings, of their origins and condition. This will be your first task, and you will accomplish it more swiftly and brilliantly than anyone else would be able to -…-. Your second task will be much larger. In fact, it will last forever. When you know my library and its purposes as intimately as I do, you will go out into the world, under my command, and search for new acquisitions - and old ones, too, for I shall never stop collecting from the works of the past. I will put many archivists at your disposal - the finest of them - and you shall bring more under our power"[2].

This might seem like a tempting offer for a scholar, having the possibility not only to read about history, but to actually live through it and preserve it. However, we are not allowed to forget that this offer comes from a creature of darkness. Accepting it would mean losing one's soul and free will. It might not seem so from the way it is presented, but the moment someone accepts becoming a vampire, he (or she, women are also targeted) becomes in essence a puppet of the master. *The Historian* offers various examples of vampires and it is hinted that there are many more than we could possibly imagine roaming the earth. It would be impossible to say how many of them had become undead willingly and how many were merely victims of a stronger force.

There are many historians presented throughout the novel, but *the* Historian of the title is Dracula himself. The connection with Bram Stoker's book is obvious, the Count's image bringing the two texts together, but also setting them apart. Throughout Kostova's novel we will find references and quotes from *Dracula* and information on vampire lore. But we will also find Stoker's text mentioned more often than not, as if the world described in *The Historian* is not fictional[3], but the one in which we live. It might seem like a far-fetched idea, but we know almost no personal information about the narrator and *Dracula* has been read at some point by most of the characters and used as reference in their research. The unexpected surprise unfolds itself in the "unholy tomb", where the vampire's vast library can be found: Vlad the Impaler himself owns a copy of the book[4].

In *The Historian*, the supernatural crosses over into the historical time, it becomes part of a reality which is familiar to us and changes it in the most unexpected ways. It is implied that vampires might appear where you least expect them[5], from the libraries open to everyone,

[1] Throughout the book we will encounter various similarities between Dracula the vampire and Dracula the voivode.

[2] Kostova, Elizabeth. *The Historian*, chapter 73.

[3] In chapter six, Paul recalls the time Rossi was kidnapped and the information he had received from his mentor: "[Rossi] told me that vampires are real, that Count Dracula walks among us, that I might have inherited a curse through his own research". Only moments after this confession, as if reassuring us and himself that what he had claimed was the truth, he adds: "Rossi was a solid structure, as cool and sane as anyone I've ever met". Therefore, we would have no reason to doubt his words. Paul implies that Rossi can be trusted, since his observations stem from his own experiences, not from superstitions followed mindlessly.

[4] "He brought his great hand to rest on an early edition of Bram Stoker's novel." (Kostova, chapter 73)

[5] Rodica Iulian writes in *Dracula sau triumful modern al vampirului* that, while vampires do not exist, vampirism is present in our world. She does not refer to the fanged creatures, but to the people who feed upon

to the higher political positions. Dracula is not trapped in the past and he seems already accustomed to the new age. "I know the modern world. It is my prize, my favourite work. -…- The past is very useful, but only for what is can teach us about the present"[6], he tells Rossi with what can only be described as pride. It is a disturbing statement because he does not refer to the progress we have made, but to figures like Stalin or Hitler, rulers who made genocides possible[7]. The monster in him approves of such acts of extreme cruelty, ones which resemble his own deeds while he had been alive. When we add this aspect of his personality to his portrayal as a bibliophile, what we get is the image of the vampire as perceived today: terrifying, but somehow elegant and fascinating.

For such a long text, *the* Historian appears for only a short period of time in person. We follow him along with the other characters, we see his mark on history and feel his presence with every page we turn, in each new place where we are taken. A strange shadow, a lingering, eerie feeling of being watched step by step – not a difficult task, if we take into account the fact that Dracula can change his shape and is strong enough to venture outside his coffin in broad daylight. He is presented to us through Rossi's eyes. The professor, despite being afraid, is capable of writing down a thorough description of the Count:

"Now I could see him better, although his face was still in shadow. He wore a peaked cap of gold and green with a heavy jewelled brooch pinned above his brow, and a massive-shouldered tunic of gold velvet with a green collar laced high under his large chin. The jewel on his brow and the gold threads in his collar glittered in the firelight. A cape of white fur was drawn around his shoulders and pinned with the silver symbol of a dragon. His clothing was extraordinary; I felt almost as frightened of it as I did of his strange undead presence. It was real clothing, living, fresh clothing, not the faded pieces of a museum exhibition. He wore it with extraordinary richness and grace, too, standing silently before me, so that the cape fell down around him like the swirl of snow. The candlelight revealed a blunt-fingered, scarred hand on a dagger hilt, and farther down a powerful leg in green hose and a booted foot. He shifted a little, turning in the light, but still silent. I could see his face better now, and the cruel strength of it made me shrink back - the great dark eyes under knitted brows, the long straight nose, the broad bonelike cheeks. His mouth, I saw now, was closed in a hard smile, ruby and curving under his wiry, dark mustache. At one corner of his lips I saw a stain of drying blood - oh, God, how that made me recoil. The sight of it was terrible enough, but the immediate realization that it was probably mine, my own blood, made my head swim"[8].

This is neither the portrait of a mindless creature who desires only to kill and feed, nor of one who does not know what to do with immortality, remaining bound by the shackles of humanity. This man – if we can call a vampire so – is elegant, handsome, polite and aristocratic, proud of his heritage.

---

the energy of those around, who drain their life force and try to destroy everything remotely sacred (with or without the religious connotations) and beautiful.

[6] Kostova, Elizabeth. *The Historian*, chapter 73.

[7] In *Răstălmăcirea lui Țepeș*, Mihai Ungheanu mentions the fact that this idea, that Vlad the Impaler served as an example for other cruel rulers throughout history, does not have a solid base. It is obvious that Ungheanu is against such a portrayal of the voivode and we can assume that he would not be pleased with the way in which Kostova's Dracula is created when we look at the connection with the historical figure. When speaking of history, we need facts, but those facts could easily be turned into stories. The moment this change takes place, it is easier for readers to look at certain events or characters from a different perspective. In this case, Dracula is hundreds of years old and he shows no traces of remorse or guilt. His quest for knowledge does not focus on issues like love, dreams or beauty.

[8] Kostova, Elizabeth. *The Historian*, chapter 73.

As we read this passage and as Rossi stands in front of him, the best way to describe the feeling which nudges us is awe. For a moment, we might even forget that the one described is dead, but that drop of blood mocks everything we might come to admire about him and it reminds us of his true nature. His goal is noble[9], but he is still the monster who feasts upon other living beings in order to exist. We are forbidden to forget that there is something else behind this rather charming façade, something evil that should have been long dead and gone. The monster does not need to be grotesque or violent to send chills down one's spine. Dracula is a character who adapted perfectly to immortality, perhaps because he had been seeking it even when he was the ruler of Wallachia and most of the traits he displayed in life were preserved in death, making his continuous presence among mortals an even greater threat. Why? Because immortality and thirst for power and violence do not go well together and the idea that a country might be ruled by a vampire is not one we wish to entertain[10].

The image of the vampire is based on that of Vlad the Impaler, something we already knew. But what is important is the fact that Kostova makes use of legends and stories we, as Romanians, grew up with (the impaling, the punishments applied to the Turkish diplomats, the treatment of his own people), never forgetting to also acknowledge his bravery and intelligence. We see that intelligence and desire for something more in the novel, when he admits his interest in the occult and desire to live through history, refusing to become another one of its victims. He uses his love for books to plan everything for the life awaiting him after death, to achieve his goals. If we were to characterize Dracula[11] in only a few words, those would be "a great, but terrifying man".

In a time when the audience is no longer truly afraid of the undead, Kostova's novel is different, leaving a crack in our sense of security. Her vampires do not fall in love, they are not as weak as we would like to believe and they do not shy away from taking what they need in order to survive: warm blood, pulsing with life. Also, very important, the novel emphasises the importance of a solid education and the pleasure knowledge can bring[12]. Of course, we also get the reverse: too much knowledge in the hands of someone who cannot be destroyed leads to a frightening scenario. After all, we see Dracula interested in the occult, in murders and torture. We can hardly expect leaders like him – no matter how much they might insist on being scholars – to show mercy or even a spark of humanity. Vampirism is no longer perceived as going hand in hand with death, but only with the promise of immortality, people forgetting about the price which needs to be paid in order to have access to power, knowledge and an eternity on earth.

---

[9] *Ibidem* "Perhaps you know, Professor, that only about one one-thousandth of the literature ever published is still in existence? I have set myself the task of raising that fraction, over the centuries."

[10] Vampirism is also used here as a means of criticizing communism, the most obvious points being Dracula's admiration for the horrors of the twentieth century (claiming them as his legacy) and the desire expressed more or less directly by those who held political power to offer immortality to someone like Stalin and let him rule a country.

[11] We should keep in mind the fact that the nosferatu always introduces himself as Dracula, never making use of his former name. He keeps countless books about himself in the library, but the only true link with his former life as a Voivode is the symbol of the dragon – one which spreads fear wherever it appears, being seen as something which must be destroyed.

[12] At one point, we are allowed to see Dracula in his library, touching his books with care, speaking about his love for them and describing himself as both a warrior and a scholar. Books were the ones which have kept him company over the centuries, a specific book is his way of tempting his future minions and even the immortal is not immune to the charms of a well-written book (we see him reading in front of Rossi and apparently completely forgetting about his presence there).

Almost a decade after the novel was published, Jim Jarmusch's film appeared. The vampires created by Elizabeth Kostova, Dracula in particular, crave knowledge, they seek to roam the earth for eternity in search of more information. The Historian does not pay attention to random people. He knows exactly who should be his next victim, what kind of exchange must take place in order to move another step forward towards his goal. He admires intelligence, curiosity, strength... but also all that is bad in a human's soul. If here we meet a brilliant monster who tries to control everything from the shadows, how will vampires present themselves in the 2013 film?

Only Lovers Left Alive is often described as a love story in which the protagonists are immortal. What sets it apart from other similar projects is the way in which the characters think and act. Nothing much happens and there are not many characters, but everyone and everything is brought together in such a way that the ideas reach the viewers with little difficulty. A man and a woman, married and in love for centuries, meet once again to face another piece of eternity together. They are still presented as outsiders. Dracula remained hidden, but still made his presence known in unsettling ways. Adam and Eve are somewhere outside and maybe even above the usual norms of the community, regardless of how large it is. They are interested only in certain aspects of life and have no desire to control anyone.

The characters love each other, their feelings easily overcoming any obstacle. The fact that they are undead only highlights the fact that they have supported one another over time and that their bond makes them stronger even when it seems like their journey through history will soon come to an end. A few words about the kind of vampires we encounter before we move towards their view on knowledge and humanity. We do not know much about the origins of the vampires or if they have the powers we have grown accustomed to encounter in other similar beings. They wear gloves (a certain intimacy is established the moment those are taken off), they drink human blood (biting people is seen as something better suited for the fifteenth century; nowadays there are easier ways to get this... drug), they have fangs and extremely fast reflexes.

The couple can slip in and out of groups of people because they do not stand out too much physically. They are, in the end, artists and they hold themselves with an air of dignity and sometimes snobbery. Danger would not suit their way of "life" and a vampire like Dracula would probably try to eliminate them. Adam and Eve have lived through history, meeting people who have changed the world. They have seen cultures grow and collapse, works of art being created and then ignored... knowledge being pushed to the margins as something deemed unimportant. There, outside the limits imposed by humanity, stand our protagonists, ready to cherish the information they receive, to save it and try to pass on at least a part of it.

There are no interviews where Tilda Swinton and Tom Hiddleston did not speak with fondness and admiration about the characters they brought to life. The actors understand their back stories and communicate with the audience even when no words are uttered. There is no vulgarity in their attitude, even with the occasional swearing. The way they move and speak, the fact that Adam and Eve prefer books, music and comfort, these elements draw the portrait of beings who could easily become a threat, as we see at the end of the film, yet they choose a different path. Having lived for centuries, they are extremely intelligent, creative, lovers of beauty and art. Also, they complement each other, emphasising the fact that they stand for different perceptions of the world as it is today. These are ideas viewers will instantly recognize if they pay attention to what is happening around us. How should we look at the world? As something fascinating, full of wonders? Or as something on the verge of being destroyed, uncaring of what has been lost? The audience is allowed to choose the answer they desire as Jim Jarmusch encloses in his characters these two perspectives.

Eve has a wise air about her and something almost divine in her approach to life and knowledge. She claims at one point: *life is about surviving things, appreciating nature, nurturing kindness and friendship and dancing.* She is a survivor, apparently much older than her husband and still able to regard the world with something akin to awe. Being able to elegantly adapt to new environments, Eve takes advantage of her immortality and assimilates all that humanity has to offer. We see her reading in a few scenes or dancing with Adam. It is as if she lets the flow of time guide her towards the future, carrying the values of the past with her, but not remaining trapped in the old ways. This ability to look at the world in wonder, while still keeping one's presence hidden, is what enables Eve to live alone peacefully and not slip into depression while witnessing the decay of culture.

Adam does not seem to cope with the situation quite well. From his point of view, most humans are nothing but zombies who are unable to recognize or appreciate art and the works of genius minds. Unlike Tilda Swinton's character, he gives the impression that he carries the weight of the world on his shoulders. He is contemplating death, although not to the point where he would actually put an end to his undead condition. It is not to say that Eve does not have a certain darkness well hidden within her, but she has learnt to control it instead of allowing herself to be controlled. For all the experience he has gained over the centuries, Adam finds it more difficult to adapt and accept the new age. He is mourning a world that is changing into something he no longer understands.

In *Vampire Films*, Michelle Le Blanc and Colin Odell highlight the fact that these films offer not only the possibility to escape reality, but also the chance to explore darker aspects of the human mind. Because we know from the beginning that we are dealing with fantasy, a safe environment is created, a place where people can touch upon more delicate topics in a different way. In this case, Jim Jarmusch makes use of the undead to speak about society and humanity. About the passing of time, the strength of love and the ephemerality of life. Let us imagine that death is no longer a limit... how would this change people? How would they look at the world? The same way as mortals do, it seems. Some would obey instinct and live only for the moment, not caring who has to suffer because of them. Others, like the protagonists, would go on learning. But even here, there are different paths one might follow. Eve is like the ones who choose to focus on the better aspects of the world. Adam misses the past and cannot understand why humans allow fear to limit them, not realizing that he has also limited himself by looking only towards the time gone by.

Both novel and film emphasise the importance of knowledge and the price one has to pay in order to achieve it. One aspect which speaks to the audience is the way in which the plot and the characters are built. There are different perspectives, even if the protagonists have been roaming the earth for centuries. Elizabeth Kostova highlights the fact that someone who enjoys learning could go to great lengths for their passion. However, when is it the right moment to stop? Stepping into the realm of fantasy, she reminds her readers that the most frightening monster is the one you cannot always see, the one who might look like everyone else, but who could easily manipulate or kill anyone without remorse. Too much power and influence in the hands of the wrong person can never lead to peace or true progress. Unlike Dracula, who is a bibliophile and shows interest in the darkest parts of humanity, Adam and Eve come as if to encourage creativity and art. Through their eyes, we see the world as beautiful and unpleasant at the same time. Regardless of the point of view a person chooses to embrace, one of the most important messages sent by *The Historian* and by *Only Lovers Left Alive* is to never stop learning, to never stifle curiosity and creativity.

Bibliography

1. Iulian, Rodica. *Dracula sau triumful modern al Vampirului.* Bucureşti: Compania, 2004.

2. Odell, Colin and Le Blanc, Michelle. *Vampire Films*. USA: Pocket Essentials, 2008.
3. Ungheanu, Mihai. *Răstălmăcirea lui Ţepeş: Dracula – un roman politic?*. Bucureşti: Globus, 1992.

Online source

Kostova, Elizabeth. *The Historian*. Kiss of Vampire, http://www.kissofvampire.com/, accessed on July 1st 2015.

Film

Only Lovers Left Alive. Dir. Jim Jarmusch. Perf. Tom Hiddleston, Tilda Swinton, John Hurt, Mia Wasikowska. Sony Pictures Classics, 2013.

EIGHTEEN CENTURY ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE IN TÂRGU MUREŞ, A SYMBOLIC BRIDGE OF CONNECTION WITH EUROPE

Cristiana PUNI
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Given the fact that one of the objectives of history is to study the context, forms, causes and effects of how a historical era has left its mark on the next one, the mechanism of artistic and cultural transfer in different historical periods and geographical areas represents a topic of great importance in the current century. The cultural models crossed centuries, but in particular countries and continents. The impact of a historical period can be seen by the very popularity in which is perceived by ages. We take into consideration a phenomenon in the area of interest of the theme, namely Transylvania under the suzerainty of the House of Habsburg, a province that was a long time a space of confluence of European civilization, in its various aspects. The Habsburg Empire now expands to the East, imposing its own administration. We can see a deep attention that the Viennese Court attaches to cultural and artistic infusion. The program followed was represented by the Baroque style because it had a unique way of rendering sacred mysteries so that every Christian can understand the theological doctrine. Our research is based on finding the connection between the ecclesiastical architecture from Tîrgu Mureş and the ones from Europe built up in the Baroque era, being a time of artistic blooming in the up mentioned city. The eighteenth century also brought in the heritage of Tîrgu Mureş, a church for every Christian: Roman Catholic, Greek Catholic, Orthodox and Reformed, all built under the influence of Baroque. The existence of a barrier-free Europe where borders were only a natural element, gave the city of Tîrgu Mureş the opportunity to acquire a valuable cultural heritage, included in the universal art. One can speak, therefore, of a Universalist style, of a Baroque Empire which reaches a vast territory. This style reflects in a pure manner the well-established link between West and Central Europe and the city we have in attention, Tîrgu Mureş. We manage to salvage the baroque heritage from Tîrgu Mureş, showing its impressive similarities with churches like the Jesuit Church from Vienna, the one from Trnava.

Keywords: Tîrgu Mureş, Baroque, cultural models, ecclesiastical architecture, artistic influences.

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU/ /187/1.5/S/155383 with the title „Quality, excellence, transnational mobility in PhD research".

Pornind de la faptul că unul din obiectivele ştiinţei istorice este acela de a studia contextul, formele, cauzele şi efectele modului în care o epocă istorică şi-a lăsat amprenta asupra celei următoare, fenomenul tranferurilor culturale în diferite epoci şi zone istorico-geografice constituie în epoca contemporană un subiect de tot mai mare actualitate. Fenomenul se datorează conştientizării efectelor transferurilor culturale asupra diferitelor naţiuni, a identificării criteriilor ce stau la baza strategiilor politice globale privind transferurile culturale, cât şi a impresionantei diversificări a instrumentelor şi vectorilor ce facilitează, sau limitează transferul cultural în epoca contemporană.

În mod istoric, fiecare popor a preluat la un moment dat modele culturale, receptate ca fiind în concordanţă cu aspiraţiile sale. Nu de puţine ori însă, pe parcursul istoriei, transferurile culturale au avut loc sub influenţa diferiţilor factori de presiune. Astfel, modelele culturale au tranversat veacuri, dar în special ţări şi continente. Impactul unei epoci se poate vedea tocmai prin popularitatea cu care este perceput de către viitorime.

Luăm în atenție un fenomen din arealul de interes al temei, anume Transilvani sub suzeranitatea Casei de Habsburg, provincie ce a fost de-a lungul timpului un spațiu al confluenței civilizației europene sub diferitele sale aspecte. În discursul de față ne-am propus să urmărim propagarea modelul baroc destinat edificiilor religioase, reflectat în maniera sa în Transilvania, cu precădere în Tîrgu Mureș. Perioada secolelor XVII-XVIII din istoria Europei a fost marcată de profunde mutații atât în domeniul politic, economic, cât și în cel cultural, mutaţii ce se datorează ideologiei Iluministe dar și Contrareformei. Recuperarea pe cale militară, şi mai apoi pe calea prefacerilor administrative şi a celor culturale, a teritoriilor creştine din Europa *Orientală*, a constituit motorul marilor schimbări ale acestei perioade. S-a ajuns astfel, la redimensionarea conceptului de *Europa*.

Se poate vorbi în această epocă de o *mare frontieră* a Europei. Imperiul Habsburgic se destinde acum către est, impunând-și propria administrație. Putem constata o profundă atenție pe care Curtea de la Viena o acorda infuziei culturale. Pentru a înțelege acest fenomen complex de circulație și preluare a unor modele culturale, ne vom îndrepta spre realitatea Transilvaniei acelei vremi. Revigorarea catolică prevăzută în demersul impunerii în fața regimului anterior, constituia în fond gândirea Contrareformei pusă în practică și de vienezi, pentru aducerea la viață a spiritualismului occidental. Pentru ca această promovare a religiei să aibă loc, Habsburgii au apelat la ordinele religioase (iezuiții, mizercordineii, clarisele, premonstratensii sau piariștii) aflate sub incidența doctrinei stabilite de Conciliul Tridentin. Au fost implementate și proiecte cu scopul prea-măririi curții imperiale, pentru care Habsburgii au desfășurat o politică de construire a unor noi biserici, a unor noi cetăți sau alte edificii civile.

Programul stilistic urmat a fost cel al barocului. Întregul program se baza pe redarea misterelor sfinte pentru ca orice creștin să poată să înțeleagă doctrina teologică. Succesul barocului a devenit o caracteristică a epocii, fiind preluat de majoritatea statelor europene, într-adevăr în forme regionale.

Fig. 1. Biserica Sfântul Ioan Botezătorul

Secolul al XVIII-lea a adus și în patrimoniul Tîrgu Mureșului, biserici pentru fiecare creștin: romano-catolică, greco-catolică, ortodoxă și reformată, toate ridicate sub influența stilului baroc. Probabil cel mai reprezentativ edificiu pentru arhitectura ecleziastică din Tîrgu Mureș se află în zona unde s-a dezvoltat centrul orașului: Biserica Sfântul Ioan Botezătorul (fig.1), aflată în Piața Trandafirilor, chiar în apropierea cetății a fost ridicată între 1728-1750 de către Konrad Hammer, sub proiectul lui Schertzer Valentin (care a lucrat și la Biserica Piaristă și cea Franciscană din Cluj-Napoca)[1]. Pe locația acesteia se afla înainte o bisericuță de lemn construită de iezuiți la venire lor în oraș[2]. Biserica se remarcă prin verticalitate și un decor în acord cu programa barocă. Fațada edificiului se împarte pe orizontală în două niveluri. Atât registrul inferior cât și cel superior se împart în trei registre verticale. Corpul central al fațadei, respectiv frontispiciul este flancat de o parte și de alta de două turnuri încoronate de un acoperiș în forma unui bulb. Acestea se remarcă prin pilaștrii monumentali cu capiteluri accentuate de volumele cornișelor care ies în relief. Registrul inferior se remarcă printr-un portal rectangular încoronat de o cornișă proeminentă în retrageri ce urmează un traseu linear, deasupra acesteia se află o fereastră rectangulară de mici dimensiuni pusă în evidență de ancadrament. În continuarea ferestrei pe verticală regăsim o nișă în care este amplasată o statuie (Sfântului Ignațiu de Loyola și Sfântul Francisc de Xaver) deasupra căruia avem o fereastră cu un traseu ușor curbat în laturile laterale, care ne trimite cu gândul la formele elipsoidale. Cornișa principală care face trecerea la registrul următor este treptată ieșind în

[1] Ioan Eugen Man, *Tîrgu Mureș, istorie urbană*, vol. I, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2006, p. 199.
[2] Alina –Aurora Aldea, *Tîrgu Mureș: oraș al artelor*, Editura Vatra, Tîrgu-Mureș, p. 24.

evidență prin proeminență. Registrul superior este marcat de o fereastră semicirculară, încoronată de o cornișă cu traseu curbat.

Trecând la corpul central al fațadei, acesta se remarcă printr-un portal rectangular lipsit de o decorațiune bogată. Este încadrat de un fronton în arc semicircular, specific stilului baroc. Fațada este accentuată de fereastra semicirculară colosală încoronată de o cornișă în formă de acoladă, această este flancată în părțile laterale de o fereastră de dimensiuni mai reduse, încoronată la rândul ei de o cornișă cu traseu curbat. În registru superior regăsim un fronton triunghiular, marcat în părțile exterioare de două volute masive. În câmpul frontonului este realizată o fereastră în formă de patrulob. Din punct de vedere stilistic biserica nu prezintă elemente baroce de factură italiană care să exalte sentimentele și să șocheze privitorul, ci prezintă modelul sobrietății. Edificiul de cult se încadrează în stilul epocii prin elementele morfologice elegante și bine evidențiate, fiind o construcție solemnă care atrage privirea prin monumentalitatea accentuată de cele două turnuri, dar în același timp și prin complexitatea formelor prezente ca elemente decorative. Succesul pe care l-a avut acest tip de biserică se poate vedea prin existența unor alte edificii realizate în aceeași manieră și la Timișoara, Oradea sau Blaj. Acest model a intrat în Transilvania pe filieră vieneză, după cum afirmă prof. Mircea Țoca[3]. Prima dată tipul arhitectural despre care vorbim a apărut în Cluj-Napoca la Biserica Piaristă având similitudini evidente cu biserica din Trnava și Viena, ambele ridicate de arhitecți italieni[4], ceea ce sugerează probabil sursa de inspirație pentru programul stilistic[5]. După cum am observat, din modelul original al bisericilor iezuite, *Il Gesu* din Roma, s-au păstrat elemente ce au rol de a sugera monumentalitatea edificiului, cât și jocul formelor geometrice cu rol decorativ, în mod special prezența volutelor.

[3] Mircea Țoca, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 25.
[4] Biserica Iezuită din Viena: Andrea Pozzo; Biserica Iezuită din Trnava: Pietro Spazzo
[5] Nicolae Sabău, *Maestri italiani nell'architecttura religioasa barocca della Transilvania*, Editura Ararat, București, 2001, p. 81.

Fig. 2. Biserica Mănăstirii Franciscane cu hramul Sfântul Emeric

Tot în Piața Trandafirilor, aproape vis-a-vis de biserica Sfântul Ioan Botezătorul a fost ridicată Biserica Franciscană cu hramul Sfântul Emeric (fig.2). Tot în stil baroc, edificiul construit între 1741-1767 a fost destinat călugărițelor franciscane. Din păcate, planurile de urbanizare din perioada lui Nicolae Ceaușescu nu ne mai permit să ne bucurăm de respectiva biserică, rămânându-ne astăzi doar turnul cu acoperământul în formă de coif, întregul corp fiind demolat în 1971. Arhitectura acestuia urmărește conceptul baroc, având o decorațiune exterioară subtilă, accentuată doar de forme geometrice și de volumele cornișelor. A fost realizat de Johannes Topler la începutul secolului al XIX-lea, fiind ultimul element ridicat al ansamblului religios[6]. Turnul se remarcă prin pilaștrii colosali, asemănători cu cei de la biserica Sfântul Ioan Botezătorul. Portalul rectangular este sobru, încoronat de o fereastră de aceeași formă care stă ca bază pentru nișa ce adăpostește statuia Sfântului Emeric, fiul regelui Ștefan I al Ungariei. O notă de culoare pe fațadă o constituie fereastra circulară ce intră în contrast cu formele drepte ale portalului. Trecând peste cornișa principală, bine pronunțată, în registrul superior al turnului regăsim o fereastră semicirculară încoronată de un medalion decorativ. Elementele care stau ca mărturie a programei stilistice dominante în Europa la acea vreme este prezența pilaștrilor monumentali, cornișa proeminentă și jocul formelor geometrice. Construcția Bisericii Franciscane din Tîrgu-Mureș a urmărit soluțiile arhitecturale prezente la Biserica Franciscană din Cluj-Napoca, aflată în Piața Muzeului. Ansamblul arhitectural al bisericilor franciscane se deosebește de cel al iezuiților, primii optând pentru turnul care marchează intrarea, precum regăsim și la biserica târgumureșeană ridicată la puțin timp

[6] Ioan Eugen Man, *op. cit.*, p. 205.

după cea din Cluj-Napoca. Preferința aceasta se va putea vedea la Biserica Franciscană din Budapesta construită la începutul anilor 1800. Putem observa în exemplele acestea urmărirea unui model deja consacrat de arhitectură ecleziastică.

Fig. 3. Biserica minorită cu hramul Sfântul Anton de Padova

Tîrgu-Mureșul a fost un oraș locuit de mai multe etnii încă din epoca modernă, ca mărturie a acestui fapt stau înălțate și în ziua de azi edificiile religioase a diferitelor confesiuni care au existat aici. În secolul al XVIII-lea s-a stabilit în oraș ordinul minoriților, cazați la început în casa contelui Keresztes Marton Iosif din cetate[7]. Ca amplasament pentru complexul alcătuit din biserică și mănăstire s-a ales o zonă apropiată de centrul orașului, anume colina veche, aproximativ pe aceeași linie ca cetatea. Datarea începerii construcției a pus probleme din cauza izvoarelor care menționează date diferite (fie 1735, fie 1740), la care trebuie să adăugăm și o inscripție din biserică unde este menționat anul 1725, care este mai puțin probabil având în vedere faptul că minoriții s-au stabilit în oraș abia în 1726[8]. Biserica minorită cu hramul Sfântul Anton de Padova (fig. 3) fost realizată în maniera barocă, dar într-un înveliș lipsit de decor, fiind caracterizată de sobrietate și simplitate. Elementele ce ne sugerează apartenența construcției la acest stil sunt soluțiile structive.

[7] *Ibidem*, p. 203.
[8] *Ibidem*, p. 204

Fig. 4. Biserica ortodoxă cu hramul Sfântul Arhanghel Mihail

Planul bisericii este constituit din patru spații, primul este cel de acces de formă rectangulară deasupra căruia se ridică un turn precum cel al bisericii franciscane cu diferența în acoperământ, care la început a fost din lemn, abia din secolul al XIX-lea a fost înlocuit cu cel din piatră; al doilea este pronaosul pentagonal, după care urmează naosul și altarul, ambele acoperite cu calote boeme. Edificiul de cult se dezvoltă pe verticală, sugerând ideea de monumentalitate. La început se dorea ca această biserică să fie cea mai impunătoare din oraș, dar din motive financiare planurile mărețe nu s-au mai realizat. Barocul este prezent în această biserică prin jocul formelor și al unghiurilor. Se prezintă un contrast între turnul cu profil dreptunghiular și zidul pronaosului cu traseul curbat, în continuare vine naosul cu același profil drept, se poate spune că se urmează o linie concav-convexă ca o contribuție la decorul edificiului. Jocul rezultat oferă ansamblului arhitectural o notă de dinamism. La acestea adăugăm și cele două frontoane triunghiulare, cel care încoronează turnul și cel deasupra naosului, în a căror timpan sunt dispuse ferestre circulare. Repertoriul stilistic al bisericii lipsit de bogăția decorativă specifică barocului poate fi explicat prin modificarea conceptelor acestui stil odată ajuns pe teritoriul Transilvaniei. Succesul acestuia a devenit evident o caracteristică a epocii, fiind preluat de majoritatea statelor europene, într-adevăr în forme regionale. Referitor la aceasta, prof. Virgil Pop a definit barocul din Transilvania *ca baroc provincial sau rustic*[9]. Biserica minorită din Tîrgu Mureș se diferențiază puternic de cea din Cluj Napoca, prin lipsa unei abundențe decorative. Biserica Schimbarea la Față din orașul clujean respectă stilistica baroc a exuberanței decorative.

[9] Virgil Pop, *Armenopolis: oraș baroc*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2002, p. 22

Mergând tot în apropierea cetății, la câteva străzi depărtare se ridică Biserica de Lemn și Biserica de Piatră. Ambele marchează un moment important în istoria românilor târgumureșeni. Biserica de rit ortodox cu hramul Sfântul Arhanghel Mihail (fig. 4) a fost construită în anul 1793 la inițiativa negustorului Stoian Hagi Constandin. Reprezintă împletirea perfectă între arhitectura de lemn care caracterizează construcțiile religioase românești și stilul baroc. Desigur, trăsătura preponderentă este cea a artei populare, tocmai pentru a sugera tradiția poporului român. Bisericile de lemn sunt o caracteristică a culturii românești fiind prezente atât în Muntenia, Maramureș, Moldova cât și Crișana datând marea majoritate din intervalul XVIII-XIX, sugerând începuturile arhitecturii românești[10].

Biserica Sfântul Arhanghel Mihail este de mici dimensiuni, dar uimește prin frumusețea arhitecturală, de asemenea și prin interiorul decorat cu picturi valoroase pentru patrimoniul mureșan. Planul edificiului este longitudinal terminându-se cu absida poligonală, pereții bisericii sunt realizați în tehnica specifică construcțiilor de lemn anume în „coadă de rândunică”[11]. Ferestrele, opt la număr, existente astăzi au forma rectangulară datând din 1857, doar cea de la altar își păstrează forma inițială de pătrat. O altă caracteristică a acestui tip de biserică este acoperișul din șindrile în două ape care acoperă naosul și pronaosul, în zona altarului pentru a respecta planul este mai coborât. Ceea ce conferă o notă de unicitate edificiului de cult pe care îl avem în vedere este turnul clopotniță cu plan prismatic, ridicat deasupra pridvorului, fiind încoronat de un acoperământ în formă de bulb, specific barocului. Turnul prezintă ferestre rectangulare cu un coronament de sprânceană, o altă sugestie a stilului baroc. Biserica nu a fost de la început așezată pe beton, doar după refacerile din 1957 aceasta a fost ridicată pe stratul respectiv[12]. Construcția de sfârșit de secol XVIII-lea, mult așteptată de românii târgumureșeni este un simbol al conștiinței etnice, fapt sugerat și de alegerea făcută în ceea ce privește arhitectura. Preponderența elementelor structive, cât și morfologice ale artei populare stau ca mărturie a spiritualității poporului român. Opțiunea pentru turnul clopotniță barocizant este ca o manifestare a integrării în curentul epocii și a legăturii pe care orașul o avea cu centrele de unde s-a popularizat stilul. Faptul că o biserică de rit ortodox a preluat elemente artistice de factură catolică sugerează popularitatea pe care a dobândit-o barocul în orașele transilvănene.

[10] Grigore Ploeșteanu, *O pagină de istorie, Biserica de lemn din Tîrgu Mureș*, Editura Întreprinderea Poligrafică Tîrgu Mureș, Tîrgu Mureș, 1969, p. 18.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*

Fig. 5. Biserica de Piatră cu hramul Învierea Domnului

În același an a fost ridicată și Biserica de Piatră cu hramul Învierea Domnului (fig. 5), în vecinătatea bisericii de mai sus. Înaintea acestei biserici ctitorite de episcopul unit Ioan Bob, a existat o capelă mică de rit ortodox ridicată de comerciantul Andrei Grecul în anii 1750, dar care la moartea sa a fost dată greco-catolicilor[13]. Arhitectul bisericii este Johannes Topler, găsit și plătit de episcopul Ioan Bob, cel care s-a îngrijit ca românii din Tîrgu Mureș să aibă o biserică a lor[14]. Planimetria este simplă, avem o zonă de acces care se face printr-un turn cu plan pătrat, în continuarea căreia se găsește naosul și altarul semicircular, peste care sunt realizate perechi de calote boeme.

Realizată tot în stil baroc, biserica prezintă similitudini structive și morfologice cu Biserica Bob din Cluj-Napoca construită la începutul secolului al XIX-lea. Impunător este turnul prismatic baroc asemănător cu cel al bisericii iezuite din Piața Trandafirilor, care se termină și el cu clasicul bulb pe care îl regăsim și la biserica vecină. Este alcătuit din două registre orizontale, primul fiind decorat cu două perechi de pilaștri, iar deasupra portalului semicircular a fost amplasată o placă cu stema orașului împodobită în partea superioară cu o ghirlandă. Trecând deasupra cornișei principale care se expune prin proeminența profilurilor, avem ferestre elipsoidale încoronate de o cornișă accentuată cu traseu curbat (sprânceană). Cele două perechi de pilaștri cu capitel ionic sub care apere câte o ghirlandă flanchează o fereastră în arc semicircular. Fațadele laterale sunt

[13] Alina –Aurora Aldea, *op. cit.*, p. 207.
[14] Ioan Eugen Man, *op. cit.*, p. 209.

tratate simplu, având doar un șir de ferestre semicirculare. Și în cazul acestei biserici se poate observa preferința pentru soluțiile oferite de stilul baroc care se manifestă cu precădere prin turn. Accentul cade pe verticalitatea construcției și pe contrastul formelor la care arhitectul Johannes Topler a apelat pentru decorațiune. Chiar dacă aceasta nu abundă în elemente superlative, iese în evidență prin estetica elegantă.

Amplasarea noilor biserici ne arată dezvoltarea urbană a orașului, putem urmări care au fost zonele importante ale municipiului în funcție de noile construcții care se făceau. Un alt edificiu religios realizat în prima jumătate a secolului al XIX-lea a fost Biserica Reformată de pe strada Ștefan cel Mare, amplasare îndepărtată deja de centrul orașului și de cetate. Încă din secolul al XVI-lea a existat aici un mic azil care a fost fie în posesiunea reformaților, fie în cea a iezuiților[15]. Rămas în paragină, după ce a intrat la sfârșitul secolului al XVIII-lea din nou în posesia reformaților, azilul a fost demolat pentru a se ridica o mică biserică. Planimetria edificiului se aseamănă cu cea a Bisericii de Piatră. Axul central este marcat de turnul prin care se accesează biserica, în continuare urmează naosul de tip sală, planul terminându-se cu altarul semicircular. Fațada bisericii se remarcă prin verticalitatea turnului ieșit în rezalit față de întregul construcției. Decorațiunea este realizată prin amplasarea a două perechi de pilaștri care flanchează portalul semicircular care a fost decorat cu un ancadrament dreptunghiular cu elemente vegetale. Deasupra ancadramentului este amplasată o fereastră semicirculară decorată cu o consolă simplă, același tip de fereastră îl întâlnim și în părțile laterale ale edificiul, dar în schimb acestea sunt decorate în partea superioară cu stucaturi prezentate în formă de ghirlandă. Biserica s-a îndepărtat de modelul barocului întâlnit până acum în Tîrgu-Mureș, dar totuși stilul nu este absent în totalitate. Trimitere la acesta face turnul ieșit în rezalit care dezvoltă edificiul pe verticală, programa sobră a edificiului se poate explica și prin reținerea confesiunii reformate de exploatare a decorațiunii catolice.

Era un raport de o mare însemnătate pentru că reprezenta faptul că o nouă cultură se făcea simțită într-o regiune cu totul diferită. În ceea ce privește nobilimea Transilvaniei, aceasta a privit la început cu neîncredere noul program, fiind încă prinsă în atmosfera medievală a goticului sau a Renașterii. În ceea ce privește bisericile, care erau de domeniul ordinelor religioase, s-a vizat transformarea lor în lăcașuri de cult catolice, deoarece reprezentau culturile protestante. În acest sens, activitatea ordinelor a fost primordială. Barocul a căpătat în epoca respectivă cel mai înalt grad de popularitate a unui stil, reflectând într-o manieră concretă legătura bine stabilită dintre Europa Central-Vestică și Transilvania, inclusiv din punct de vedere stilistic. Patrimoniul cultural existent până în ziua de azi poate sta ca dovadă la faptul că noile tendințe ale barocului s-au mulat pe o cultură deja existentă în Transilvania, tot prin aportul Occidentului. Astfel, nu există în Transilvania un baroc pur. Politica centralistă obliga Transilvania să preia activitatea desfășurată la centru, lucru care în fond nu reprezenta o sclavizare, ci pur și simplu reliefa o gândire imperialistă. Noul drum artistic s-a întins și în Transilvania datorită meșterilor

[15] *Ibidem*, p. 206.

străini aduși de Curte, care au reușit să înrădăcineze repertoriul stilistic în această regiune. Nu e vorba doar de meșteri, ci și de comanditari, care erau clericii, nobilii, sau funcționarii aflați în slujba Casei de Habsburg, iar toți aceștia se aflau sub influența culturii occidentale baroce. Iar în ceea ce privește arhitectura ecleziastică, aceasta reflectă cel mai bine conexitatea existentă între centru și periferie fiind locul unde își desfășura activitatea sacră ordinele religioase catolice care urmăreau principii clare stabilite de Roma.

După cum am putut observa, orașul subiect al analizei face parte integrantă din atmosfera politico-culturală din Europa Centrală. Existența unei Europe lipsite de bariere, în care frontierele erau doar elemente naturale, a adus posibilitatea orașului mureșan de a dobândi un patrimoniu cultural valoros, inclus în arta universală. Din perioada avută în vedere, occidentalizarea a căpătat valențe impresionante, constatându-se circulația ideilor și a oamenilor. Edificiile religioase existent până în ziua de azi pot sta ca o dovadă la faptul că tendințe impuse de Reforma Catolică s-au mulat pe cultura existentă în Transilvania, ducând la apariția unui baroc cu nuanțe specifice. Sugestiv pentru impactul care l-a avut arhitectura barocă în târgul de pe Mureș este faptul că regăsim soluțiile structive și decorative propuse de acest stil cu precădere catolic și le bisericile de rit ortodox, și nu numai. Am văzut exemplul Bisericii Minorite sau cel al Bisericii Reformate Mici, care au reinterpretat soluțiile structiv-decorative oferite de baroc. În mod evident, nu doar arhitectura religioasă s-a bucurat de programa barocă, de asemenea și arhitectura civilă s-a folosit de repertoriul decorativ al artei Contrareformei. Piața Trandafirilor este dovada vie a impunerii acestui stil în ridicarea caselor laice. Putem fi de acord cu afirmația prof. Nicolae Sabău „arta transilvăneană a acestui secol este barocă nu fiind că s-a verificat ca un proces de adeziune la un model cultural și la maniera sa, ci fiind că a trebuit să sufere schimbări impuse de o implacabilă secvențialitate istorică”[16].

Bibliografie

1. Aldea, Alina –Aurora, *Tîrgu Mureș: oraș al artelor*, Editura Vatra, Tîrgu-Mureș.
2. Dușa, Traian, *Palatul Culturii din Tîrgu-Mureș*, Editura Nico, Tîrgu-Mureș, 2008.
3. Man, Ioan Eugen, *Tîrgu Mureș, istorie urbană*, vol. I, Editura Nico, Tîrgu Mureș, 2006.
4. Ploeșteanu, Grigore, *O pagină de istorie, Biserica de lemn din Tîrgu Mureș*, Editura Întreprinderea Poligrafică Tîrgu Mureș, Tîrgu Mureș, 1969.
5. Pop, Virgil, *Armenopolis: oraș baroc*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2002.
6. Popa, Traian, *Monografia orașului Tîrgu Mureș*, Editura Fundația Culturala Vasile Netea, Tîrgu Mureș, 2005.
7. Sabău, Nicolae, *Maestri italiani nell'architecttura religioasa barocca della Transilvania*, Editura Ararat, București, 2001.
8. Țoca, Mircea, *Clujul baroc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

[16] Nicolae Sabău, *op. cit.*, p. 70.

BETWEEN MORAL ACT AND MIMESIS

Ovidiu-Marius BOCŞA
Northern University of Baia Mare

Abstract: This study tries to update a model of approaching the Adornian ethics in two ways:

1) An analysis of the moral fact, as a starting point (logical and structural) - when possible - marked? populated? by mental images and analogies (including in the context of art) and sending towards antecedent, as shown especially in "Minima Moralia" and "Aesthetic theory";

2) A summary of a sufficient number of Adornian "constellations" to justify the search of the relation between art and ethics; Both approaches are still fragmented and provisional, indicating methods of interpretation implied as the relationship between "actual situation found" (E) and "what could be reflected as acceptable" read "estimation"(e) under the term of normativity not recognized by most commentators, even if the author brings us "ante portas" ("in front of the gates"), i.e. bringing qualifications and disqualifications of successive axiological "E" and "e". However, Adorno refuses abstraction, generalization and final rule: even the fact that he holds together further interpretative possibilities, it is an honest attitude to refrain from any approximation, i.e. leaving them in free evolution. If the type of "education after Auschwitz" proposed by Adorno to avoid Barbary, may have a certain resilience, or - that is the question - the "ethical deliberation" and "spontaneous moral response" may involve a release from a certain mimesis (artistic, cultural and ethical), or just by reflexive exercises on self-interest, so that rationality not to "instrumental", but a significant one by potential of the acceptable?

Keywords: moral act, negative dialectics, mimesis, experienţă intelectuală, Adornian Imperative

1.Introducere

Gândirea lui Theodor W. Adorno[1] revine în atenţia exegezei filosofice în faţa provocărilor contemporaneităţii prin efortul adoptării teoriei critice. Având în vedere critica conţinutului normativ al dialecticii negative şi explorarea aspectelor problematice ale relaţiei cu tipul de mimesis[2] în cadrul analizei societăţilor moderne, observăm că identitatea

[1]*Gânditor de mare amplitudine şi profunzime, Adorno (1903-1969) este preocupat nu de construirea universalului, ci de dezvăluirea specificului individual, al singularului şi particularului, pentru aceasta nefiind nevoie de sisteme conceptual dinainre elaborate, ci operând cu modele în direcţia critică şi dialectică. În Dialektik der Aufklärung scrisă împreună cu Max Horkheimer sunt anticipate se anticipează evenimentele petrecute între timp în societăţile modernităţii tîrzii. , După ce ani la rînd a adus obiecţii la filosofia „şcolii de la Frankfurt" , la începutul anilor nouăzeci Joseph Cardinal Ratzinger şi-a schimbat evaluarea*

[2] *Platon întorcea spatele artei ca imitare a realităţii şi întunecare a spiritului, deoarece vedea în ea o "umbră a umbrelor", o copie a lucrurilor, la rândul lor „copii imperfecte a unor modele ideale".Pentru Aristotel, arta ca imitaţie, avea o forţă mai mare generalizare decât a ştiinţei şi o mai profundă esenţializare decât a istoriei. Ca*

experienţei în "lumea vieţii" ce posedă o continuitate internă, prezintă aspecte ale degradării (Adorno şi Horkheimer)[3], depersonalizării (Max Scheler)[4] şi pierderii autenticităţii (Heidegger)[5]. Se observă că pentru începutul acestui mileniu, teoriile contemporane ale

---

imitaţie superioară a realităţii , o restituie transfigurată , între limitele necesarului şi verosimilului. Vezi şi: http://en.wikipedia.org/wiki/Mimesis.

[3] *Theodor Adorno (1992) 'The Position of the Narrator in the Contemporary Novel', Notes to Literature, tr. Shierry Nicholsen, vol. 2, p. 31. New York: Columbia University Press.În privinţa relaţiei subiect-obiect,vezi şi Teoria estetică 232-249*

4 Max Scheler (1874-1928), descrie notele pozitive şi negative legate de valori, ca "ceva dat în relaţia fiinţării", încluzând şi posibilitatea devenirii întru ceea ce s-ar cuveni să fie. Spre deosebire de modul descrierii spiritului capitalismului la Max Weber, ca sistem economic, Scheler pune problema configurării lumii. Scheler se referă la imposibilitatea definirii fiinţei umane (GW III, The Idea of the Human Being, 186) .Omul rămâne recognoscibil, dar nu ca lucru, ci ca devenire-întru, o fiinţă a auto-transcederii în calitate de homo faber, zoon politikon (supus evoluţiei darwiniene) şi "homo religious"(din perspective iudeo-creştină).Nemaiprivindu-l ca substanţă, Scheler îl consideră din perspectiva manifestării vieţii (Lebensdrang) şi ca spirit (Geist), în distincţia dintre factori reali şi ideali . Dorinţa e o expresie (calitate) latentă a spiritului. Mişcarea spiritului are loc în spaţiul valorii. Valoarea oarbă a solicitării (impulsului vieţii) e motivată doar de o mai mare împlinire, în vreme ce spiritul este motivat de binele structurat de agape, o formă a iubirii caritabile, capabilă de sacrificiu de sine. Calitatea spiritului de a se situa în deschisul lumii, îi dă posibilitatea contempaţiei şi trecerii dincolo de condiţionările date. Baza lumii (Weltgrund) în viziunea lui Scheler ţine de natura fiinţei umane şi momentelor solicitării (impulsului) vieţii şi răspunsul spiritului, un tip nou de dualism (diferit de cel cartezian spirit-corp), păstrând cel puţin o întrebare neelucidată referitoare la posibilitatea interacţionării dintre spirit şi viaţă, când viaţa pare oarbă, iar spiritul lipsit de putere. Prin experienţa proprie de viaţă, cuprinsă între formele date de iubire -erosul vieţii şi agaepe pentru spirit-, persoana se exprimă prin actele sale. Pierderea posibilităţii de a acţiona după propriile disponibilităţi, lucru ce se întâmplă în societăţile moderne în care totul pare mediat prin propagandă, persuasiune şi standardizare duce la fenomenul numit "depersonalizare". http://me-artikel.blogspot.ro/2010/11/max-value-ethics-scheler.html. *Vezi şi: http://plato.stanford.edu/entries/scheler/; http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Scheler.*

[5] *http://mikejohnduff.blogspot.ro/2007/07/authenticity-and-inauthenticity.html*

Din punct de vedere heideggerian, aspectul genuin nefiind definitoriu pentru tipul de autenticitate după cum nu ţine seama nici de tradiţia metafizică ce priveşte adevărul drept corespondenţă sau o relaţie mimetică între ceea ce este şi percepţia asociată ca aproximare, s-ar cuveni să privim omul în poziţia sa de "aruncat-în-lume": nepregătit şi totuşi fiind co-participativ la existenţă (cofiinţâd ca Mitzein) şi interpretativ, reflexiv asupra lumescului. Indiferent de termenii în care se află cu propriul sine, ca şi în relaţia cu celălalt (oglindire, schimb, iubire,ură etc.), lumea nu este doar ceea ce Dasein încearcă să înţeleagă, şi poate reuşeşte transformându-şi existenţialitatea în ceva cu sens, dar nu sinele. (Being and Time I.5.31, 184-6) .Omul nu este şi nu poate rămâne un "ustensil", în cadrul tehnicităţii de care se lasă dominat: " Şi pe deasupra, un om se naşte dintr-un alt om,iar nu un pat din alt pat".(Ibidem, Despre Physis la Aristotel, p.259:288).De fapt cele două atitudini apar destul de clare: fie transfigurarea de sine şi păstrarea lumii cum este, fie încercarea de a schimba lumea în iluzia schimbării de sine. "Dar omul se rătăceşte…Libertatea sa, concepută pornind de la ec-sistenţa in-sistentă a Dasein-ului, este esenţa adevărului (în sensul corectitudinii punerii-în-faţă)numai pentru că ea… provine din guvernarea misterului în spaţiul rătăcirii". (Martin Heidegger,Repere pe drumul gândirii, Despre esenţa adevărului.p.155:198) Un mod de inautenticitate în sens heideggerian, se referă la faptul că uităm, nu ştim, sau nu ne mai interesează "ce este fiinţarea în întregul ei". Ne considerăm doar pe noi importanţi în această fiinţare."Fără originara stare-de- revelare a Nimicului nu există nici identitate de sine (Selbstein) şi nici libertate."(Ibidem."Ce este Metafizica ?" p.44-115).Ca şi în cazul Eclesiastului recunoaştem teama (pe care societăţile moderne o ascund: "Unul din locurile în care tăcerea se manifestă în chip esenţial este teama înţeleasă ca spaima pe care abisul Nimicului o trezeşte în om. Nimicul ca Altul în raport cu fiinţarea, este vălul fiinţei."(Ibidem.Postfaţă la "Ce este Metafizica?" p.289-312). Alături de angoasa omului contemporan, neliniştea se dovedeşte a fi una întemeiată căci "categoria de persoană, nu mai puţin decât aceea de obiect,

esteticii, culturii, ştiinţelor spiritului şi raţionalităţii regăsesc resurse valoroase în scrierile adorniene. Tot ceea ce a scris este impregnat de profunda compasiune în faţa suferinţei pe care el însuşi a cunoscut-o şi prin a cărui „ciob în chip de lupă" priveşte detaliile într-o juxtapunere în care sunt surprinse luminile şi umbrele, contradicţiile şi corelaţiile lumii vieţii.

2.Faptul moral la Theodor W. Adorno

Faptul moral[6] se constituie într-un context ce poate fi intuit şi estimat ca atare, prin fixarea unor repere, faţă de care ne putem raporta, în cadrul unei reţele sau a unui model ce suportă analogii şi exemplificări ce nu neglijează aspectele şi situaţiile individuale. Raportarea presupune prioritar o sferă a lumii vieţii cu interacţiuni între diverse secţiuni ale ei, componente sau factori care pot fi numiţi cu precauţie (deocamdată, într-o primă aproximaţie) ca fiind: **Subiectul** (persoana situată la un nivel dat al conştiinţei), **normele** (principiile construite la un anumit stadiu istoric, concentrând experienţa specifică), **estimarea** (aprecierea, sau posibilitatea analogiei experienţei de situare), **valorile** (percepute ca atare) şi **relaţiile** (modalităţile de interacţionare între indivizi, respectiv între individ şi conştiinţa sa) şi **manifestarea morală**. Subiectul[7] este factorul intenţional, decizional (de presupus drept "condiţional optativ", respectiv "teleologic"), cu alte cuvinte cel care prin situarea sa (interioară sau exterioară faţă de ceilalţi factori), acţionează într-un anumit fel, mod pe care îl motivează şi justifică în chip personal[8]. Precauţia în privinţa prezentării subiectului prin atributele de mai sus, presupune adăugarea unui comentariu şi a unor referinţe de completare a unor intuiţii de reprezentare. Complexitatea problemei ţine de "mitologii" asociate fie şi gestului indicării a ceea ce numim "subiect" (ca un "fiind privilegiat", Dasein[9]

---

*ratează şi împiedcă totodată accesul la ceea ce este esenţial în ec-sistenţa situată pe planul Istoriei fiinţei..." (Ibidem.Scrisoare despre Umanism. p309-327) . Prin accesul sau lipsa lui la deschiderea luminătoare a fiinţei, omul şi societatea modernă îşi trasează destinul. "Poate că semnul distinctiv al acestei vârste a lumii constă în lipsa de acces la dimensiunea nevătămării."(*Ibidem. Scrisoare despre Umanism. p.330-351, respectiv p.331-352).

[6] *Avem în vedere analogia cu faptul social (la Durkheim) presupunând o reprezentare, care să-i confere o consistenţă în cadrul unei reţele de modelare. Într-o primă aproximare, Adorno are în vedere aspectul specific individual. Cu „Diviziunea muncii în societate", Durkheim observa în 1886 că "faptele morale" sunt condiţionate de "starea societăţii" în care apar. În acelaşi context poate fi descris şi "faptul moral", despre care vorbeşte într-o prelegere adresată Societăţii franceze de filosofie (1906). Se păstrează o anumită ambiguitate între aspectele descriptive şi cele normative, datorită lunecării în dimensiunea subiectivă unde experienţa morală dă formă încredinţării legate de judecăţile practice.*

[7]*Aversiunea lui Adorno împotriva subiectului colectiv este însoţită de opoziţia activă şi continuă faţă de totalitarisme de orice fel (în special tipurile care au generat marile nenorociri ale omenirii: fascismul şi comunismul, tipul Stalinist, etc. în sensul minimalizării extreme a individului în raport cu clasa socială, grup sau societate în care şi pentru care poate fi sacrificat).Vezi:Susan Buck-Morss, Origin of Negative Dialectics,ch.5 A Logic of disintegration:The Pole of Subjectivity.The Individual as Subject of Experience. p.82*

[8] *Modul personal de a fi, sau persoana se manifestă şi justifică prin fapte, acţiuni în sesul lui Max Scheler, al cărui răspuns derivă din reinterpretarea fenomenologică a intenţionalităţii. Critica pe care o aduce societăţii se referă la depersonalizarea acesteia.Persoana nu este un lucru şi nici ceva transformabil în obiect, ci spaţiul faptelor libere. Reificarea peroanei este explicată prin metafora celei de-a treia gorgone, Meduza, care împietreşte când se priveşte pe sine ca obiect.*

[9] *Pentru Heidegger din "Fiinţă şi timp", subiectul este fiinţa privilegiată Dasein care se exprimă prin participarea la fiinţare şi posibilitatea punerii întrebărilor referitoare la fiinţă, la accesul în spaţiul luminator ,*

cunoscător, estimator etc.), şi ne gândim la om (şi chiar mai mult de atât, la om ca "măsură a tuturor lucrurilor"), ca individ sau ca persoană. Cu fiecare nouă atribuire sau încercare de indicare a referentului, demersul devine tot mai anevoios, pentru că de fapt subiectul nu este nici individual nici colectiv, nu este nici "măsura tuturor lucrurilor"[10], iar ca persoană (interioară sau exterioară) doar Max Scheler[11] l-ar fi înţeles mai bine, recognoscibil la Hans Jonas[12] ca "fiinţă biologică", iar la Adorno ca "experienţă intelectuală" unică. Este vorba despre o experienţă ce face posibilă acceptarea subiectului în forme de intermediere între subiectivitate şi obiectivitate după principiul adornian al non-identităţii. Afinităţile de gândire în această direcţie este remarcabilă la autorii menţionaţi. În modelul adornian, subiectul poate exprima şi este purtătorul formelor manifestării morale, estimată în raport cu normele, care la rândul lor ţin de un cumul de experienţă cu orientare afectivă spre aceasta (în sensul special descris de Jung prin termenul feeling, ce corespunde unui termen heideggerian desemnând

---

la depăşirea angoasei în faţa Nimicului şi la regăsirea de sine dincolo sau dincoace de lumescul în care uneori se manifestă sacrul.

[10] *Georg Lukacs, în "History and Cass Consciousness"(Istoria şi conştiinţa de clasă), considera că individul nu poate deveni niciodată măsura tuturor lucrurilor, ci doar clasa poate să se refere la întregul realităţii în modul practicii revolutionare.Opunându-se ideii diminuării importanţei individului şi sacrificării sale (capitol întristător al istoriei, indicând practica înjosirii, umilirii şi excluderii), Adorno încearcă să redea demnitatea individului prin păstrarea situaţiei care îl cuprinde, cu contradicţiile, luminile şi umbrele realităţii. Adorno a fost atras filosofia hegeliană al cărui spirit absolut (Geist) era chintesenţa spiritului colectiv, dar a revenit la Kant purtând ecoul timpuriu al lui Ernst Bloch: "lăsaţi pe Kant să ardă în gândirea lui Hegel…"*

[11]*Max Ferdinand Scheler (1874 -1928) fenomenolog, etician şi antropolog este preocupat de ceea ce devine omul pentru zilele noastre în procesul expansiv al realităţii într-o deschidere diferită de cea romantică a lui Max Weber şi Oswald Spengler, respingând deopotrivă "cuşca de fier" şi disperarea "desvrăjirii", crezând cu tărie ,asemenea lui Adorno în potenţialul uman şi în valoarea cea mai înaltă, eterna iubire manifestată în actele libere şi responsabile.Pentru Scheler, persoana este indicată (Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values) drept"unitate esenţială şi concretă a fiinţei faptelor de diferite esenţe". Regăsim în bună măsură, sfera stratificată a realităţii lui Nikolai Hartmann. Scheler consideră că "ceea ce este dat", ţine doar de "privirea şi experimentarea faptului însuşi" iar esenţele nu sunt date unui observator exterior care să nu aibă legătură cu faptul însuşi.Atitudinea specială (Geisteshaltung) este deopotrivă morală)întemeiată pe iubire)şi constă în "dispoziţia spiritului" sau " postura spirituală") a filosofului este extreme de importantă privirii şi deschiderii faţă de faptele fenomenologice.În acest sens gândirea devine "un moment determinat de iubire a sinelui interior personal din fiinţa finită orientată spre participarea la realitatea esenţială a tuturor posibilelor" cf. Max Scheler, On the Eternal in Man, "The Essence of Philosophy and the Moral Preconditions of Philosophical Knowledge" trans. Bernard Noble (New York: Harper & Brothers, 1960), p.74: "a love-determined movement of the inmost personal self of a finite being toward participation in the essential reality of all possibles." Momentul indicat de Scheler descrie participarea esenţei prime la toate esenţele (Urwesen) prin actul iubirii şi interiorizarea acestei esenţe prime. Ibid, On the Eternal in Man, "The Essence of Philosophy and the Moral Preconditions of Philosophical Knowledge" trans. Bernard Noble (New York: Harper & Brothers, 1960), p. 75 Scheler.*

[12] *Hans Jonas (1903- 1993) este cel care enunţă Imperativul Responsabilităţii (The Imperative of Responsibility,1979) : Acţionează în aşa fel, încât efectele acţiunii tale să fie compatibile continuităţii formei genuine a vieţii ("Act so that the effects of your action are compatible with the permanence of genuine human life"). Descriind fenomenul vieţii (Phenomenon of Life) insistă asupra evoluţiei omului, care este călăuzit încă de impulsuri afective,volitive şi reflective ce împreună, în varietatea lor exprimă intenţionalitatea,dar şi nivelul situării morale în selecţia şi păstrarea semnificaţiei acceptabilului. Vezi: http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Joas*

tocmai "orientarea"). La Hegel subiectul este prefigurat ontic[13] şi se constituie la întâlnirea subiectivităţii cu obiectivitatea, ca unitate şi sinteză, iar exterioritatea reciprocă ţine deja de un fel de iraţionalitate. Pentru Faucault ca şi pentru Hegel omul ca "individ izolat" este o reprezentare a înstrăinării omului, iar eul este expresia reificată a conştiinţei în cadrul altei conştiinţe, adică situaţia când eu devin obiect pentru celălalt, obiect al gândirii sale. Percepţia şi manifestarea ei se deteriorează când sunt tratat ca un obiect oarecare. Totuşi predispoziţia noastră egocentristă rămâne că celălalt (om, lucru, fenomen, cuvânt, simbol, semnificaţie) este la un moment dat obiectul gândirii noaste, fără de care nici n-ar fi, lucru ce n-ar presupune reciprocitatea, fapt intuit şi de gestul privirii la Sartre.[14] Adorno a observat că în gândirea kantiană "Eul trebuie mereu menţionat…", dar reflectând asupra noţiunii kantiene de "individ spontan", "subiect cunoscător", el i-a transformat complet funcţia filosofică. Kant menţiona că subiectul nu poate avea experienţa obiectului în sine, ci doar în modul structurat de forme şi categorii subiective, adică ceva în mod esenţial identic cu subiectul.[15] Conceptul de experienţă la Adorno, în opinia lui Susan Buck-Morss, "întoarce polaritatea relaţiei dintre subiect şi obiect, adică îi va da o turnură axială astfel încât non-identitatea să fie adevărata bază a cunoaşterii. Analizând subiectul kantian, Adorno menţiona că nu era suficient de individualizat."[16] În căutarea adevărului, Adorno precizează metoda: "Cine doreşte să afle adevărul despre viaţa nemijlocită trebuie să-i cerceteze faţa alienată şi, odată cu ea, forţele obiective ce determină existenţa individual până în zonele ei cele mai intime."[17] Faptele morale apar într-o dialectică a descrierii deopotrivă dinăuntru şi din afara spaţiului lor, cu

---

[13] *Distincţia hedeggeriană dintre ontic şi ontologic se referă la două nivele de analiză a fiinţei privilegiate , Dasein. Nivelul ontic se referă la aspectul concret, specific, local şi factual numit "existentiell". Nivelul ontologic se referă la structura profundă a instanţierii ontice din descrierea fenomenologică adică "existenţial" (în determinaţiile de existenţialitate,facticitate şi cădere). Dasein este atât ontic (ca entitate), cât şi ontologic (singura entitate ce se întreabă despre Fiinţă).*

[14] *În "Fiinţa şi neantul", Sartre încearcă să înţeleagă pe celălalt ca subiect, dar simpla reflectare duce la solipsism, situaţie în care toţi ceilalţi ar fi doar reflecţii, reprezentări. Atribuirea subiectivităţii altuia, ca o extensie a propriei experienţe cu sine, nu este suficientă pentru titlul de subiect în ţesătura relaţiilor personale şi sociale.Un răspuns ţine de gestul evidenţierii sau anulării prin intermediul privirii. Altul ca subiect nu este cunoscut prin sine, ci ca o perturbare a sa într-un spaţiu al confruntării cu realitatea; sentimentul asociat al percepţiei ţine de efectul constatării de sine şi deschide un spaţiu exterior între persoane, unde dialogul devine posibil, ca reciprocitate contingentă adică a fiindului-pentru-alţii (deosebit de fiindul-ca-alţii, care nu e intersubiectivitate decât prin imitaţie) cu etica cuprinsă, relevantă pentru relaţia noastră cu spaţiul public. Fiindul-pentru-alţii "reprezintă negarea oricărei totalităţi sintetice", dar şi spaţiul de dezbinare între indivizi .*

[15] *Vezi: Susan Buck-Morss , p.83*

[16] *Ibid. Din perspectiva principiului de schimb burghez privind producerea comodităţii, concepţia kantiană era formală şi abstractă.Universalitatea subiectului transcendental ignora particularitatea istorică făcând posibilă interschimbabilitatea fiecărui subiect, aşadar nu era individualizat deloc. Adorno a criticat subiectul kantian ca fiind lipsit de istorie, identic şi transcendental, or din perspective adorniană subiectul este purtător de istorie cu schimbări şi forme ce pot fi arătate şi asumate. La Horkheimer, subiectul este mai concret discutat în sensul că nu este gândit prin el însuşi ,ci mereu doar persoana particulară, în care întreg sistemul social joacă un rol. Subiectul experienţei fenomenologice exista în mod empiric material şi tranzitoriu a fiinţei umane nu doar spirit dar şi corp uman , o parte a naturii (Stuck of Natur). Era tema lui Feuerbach pe care Institutul de ştiinţe sociale şi Adorno o luau încă în seamă în 1930, cu înţelesul că scopul societăţii era fericirea senzuală (sinnliche Gluch). Pentru Adorno ca şi pentru Horkheimer se punea însă problema recunoşterii realităţii suferinţei umane…*

[17] *Theodor W. Adorno,Minima moralia (trad.Andrei Corbea),Bucureşti,Art.2007,p.21*

istoria relaţiilor întrezărite, cu necesitatea reconcilierii şi refuzul răspunsului general în favoarea împlinirii acestuia prin recunoaşterea acceptabilului tocmai datorită contrastului pe care îl aduce cortelativul acestuia. Prin notarea unor cadre de reper încerc să delimitez atât obiectul cât şi aria analizelor pentru Minima moralia. Orientând metodic analiza, urmând ca enunţurile selectate să fie re-validate concret, iau ca punct de plecare "faptul moral" cu parametrii săi constitutivi: Subiectul (S),valorile (V), relaţii (R), manifestări (M), norme (N) şi principii (P). De la oricare componentă s-ar pleca se ajunge la unitatea lor, la posibilitatea reconfirmării. În felul acesta se reconstituie analogii, desprinse din concatenarea lor, subliniind aspectul individual al situaţiei şi constelaţii asociate individuaţiei.

O tabelare pare iluzorie şi totuşi, ea ţine de lectura constructivă, activă, de regăsire a coerenţei şi rearanjare sintetică (anti-stilistică), de decodare, intuire şi estimare a elementelor faptului moral:

Imagine mental /titlu sau nr. aforism ex. DEDICAŢIE şi apreciere (A)	**Individ (SC) Raport conştiinţa de sine şi faţă de ceilalţi, sistem social (incadrare)**	**Relaţii (R) Raportarea celorlalţi la S**		**Valoare (V) (referenţială)**	**Manifestare (M)**	**Norme (N) Principii (P)**
Trista ştiinţă (morala)	domeniu al filosofiei	Percepţia celorlalţi	Sentimente asociate	doctrina despre viaţa corectă	transformarea relaţiilor de producţie depinde de ceea ce se petrece în "sfera consum."	Cine doreste adevarul despre viaţa nemijlocită trebuie să cerceteze viaţa alienată şi forţele obiective ce determină existenţa individuală până în zonele cele mai intime
despre personaje prinse în angrenaj	metodă	afacere privată	desconsiderare intelectuală	oamenii nu sunt totalmente incadraţi în ordinea dată	simplă oglindire a producţiei şi caricatură a vieţii adevărate	
marionete privite ca şi cum de acţiunea acestor	arbitrar sentenţios	teritoriu genuin al consumului	lipsa autonomiei şi substanţei	virtutea contradicţiei conştiinţei cu producţia	în conştiinţa şi inconştientul	

personaje ar mai depinde ceva					individului	
A1.Das Leben lebt nicht	pericolul uitării:eşecul istoric al raţiunii pecetluit de oroarea Auschwitz	remorcă a procesului de prod.	inversarea scopurilor cu mijloacele	exigenţa totalităţii proprie sistemului ce nu tolerează situarea în afara sa dar se şi revoltă	fidelitatea faţă de propriul nivel de conştiinţă şi experienţă tinde să degenereze în infidelitate	
A2.Where everything is bad it must be good to know the worst	disoluţia subiectului în obiectivitatea masivă, fără a fi altul condamnat de istorie,cel care este pentru sine ,dar nu mai este în sine	relaţia retrogradării vieţii de producţie privirea asupra vieţii a glisat către ideologie	suspiciunea asupra vieţii-quiproquo absurd	aforismele îşi propun "să considere esenţial tocmai ceea ce dispare" să privească nu doar înăuntrul conţinutului imanent ci şi … deasupra	refuzul de a ceea ce individual transcede şi să spună pe nume adevăratei sale substanţe	În era declinului său,individul contribuie prin eperienţa acumulată şi prin ceea ce stă să i se întâmple la o cunoaştere pe care o mascase atâta vreme cât ,în calitate de categorie dominant , fusese interpretat într-o manieră consecvent pozitivă
3.Avalanche, veux-tu m`emporter dans ta chute	reflecţia subiectivă împotriva sinelui e anacronică şi sentimentală	mincinoasă, vinovată		Viaţa spiritului îşi câştigă adevărul doar prin aceea că se regăsește pe sine în sfâşiere absolută	împotriva unui fiind-pentru-sine al subiectivităţii	

Imagine mentală 100 inclusiv mnemotehnic şi apreciere (A)	**Individ (SC)** **Raport**	**Relaţii (R) Raportarea celorlalţi la S**		**Valoare (V)** **(referenţială)**	**Manifestare (M)**	**Norme (N) Principii (P)**
Sur l`eau Evoluţia integrată în totalitatea dominant de cuantificare e ostilă diferenţierii calitative	inevitabila întrebare	idealul social-democrat al personalităţii	nuanţa dezgustătoare,brutală a răspunsului	**ţelul societăţii emancipate ?**	Răspunsurile glisează de la împlinirea posibilităţilor umane până la bogăţia vieţii	E necesară emancipare de sub dominaţie : există linii de refugiu din calea intensificării producţiei şi reflectării ei umane Societatea a cărei cătuşe au căzut ar putea să-şi aducă aminte că forţele
Parte a spiritului bughez ce permite evoluţia doar dintr-o parte anume	fetişismul aduce cu sine în societatea burgheză inhibiţie, neputinţă,sterilitatea repetabilului	a trăi viaţa din plin	oamenii dezinhibaţi nu sunt cei mai plăcuţi şi nici măcar cei mai liberi	dinamism şi anistoricitate	idealul omului dezinhibat, energic, creator invadat de fetişismul mărfii	
Societatea emancipată ca emancipare de sub dominaţia totalităţii	presupoziţia naivă că tendinţa evoluţiei ar fi intensifi	nimeni să nu mai rabde de foame	tandru e cel mai brutal dintre răspunsuri	reflex anthropologic al legilor de producţie	proclamarea violenţei sociale ca parte inevitabilă	

	carea producţiei					de producţie nu sunt cel din urmă substrat al omului şi că acestea îi dau forma adaptată istoriceşte la producţia de mărfuri
Extensia sălbatică a socialului sub masca naturii universale	teama de colectivitatea ca furie oarbă	stare de lucru definibilă în funcţie de nevoile umane	disconfort	conceptual burghez de natură (activităţi descătuşate, procreaţie neântreruptă, lăcomie	într-un comportament constituit după modelul producţiei ca scop în sine	
Poate că societatea adevărată se va sătura de dezvoltare	societatea în libertatea ei va lăsa loc şi unor posibilităţi neconsumate	dar societatea dă buzna,sub imperiul unor constrângeri demente peste planete de departe	plăcerea afectată de schema actual separată de activism,planificare,voinţa de aservire a celorlalţi	rien faire comme un bête, a pluti pe ape şi a privi liniştit cerul,fără dorinţa de mai bine	a refuza reificarea	Ar fi necesar un echilibru omenos între forţele de producţie şi relaţiile de producţie
Spectatorii de pe margine	contribuţie la intenţia detaşării	fragilitate	circunspect	Detaşarea de dominaţie şi aservire	a căuta un echilibru	

Concluzie:1.Oamenii ar trebui să înveţe din greşelile făcute: "Gândul aşteaptă clipa când, într-o bună zi, amintirea a ceea ce nu s-a împlinit îl va trezi din somn şi se va transforma în lecţie de filosofie."[18]

3. Despre "mimesis"

[18] *MM p.96*

Conceptul de **mimesis** la Adorno, este prins şi el în clar-obscurul dialecticii negative: nu se defineşte ca imitaţie, dar nici nu evită recunoaşterea ambiguităţii în activitatea subiectului ce se automodelează după un model. Ca şi înaintaşii lui, în cunoaştere de cauză, selectează situaţii individuale, exemplifică la nivel cultural, artistic, etic şi epistemologic ipostaze şi diferenţe subtile dintre tipuri de imitaţii şi analogii ale unui "mimesis" acceptabil (reperabil la nivelul bunului simţ) în contrast cu inacceptabilul. Sensul primului tip de mimesis se referă la structura acceptabilului, iar al doilea, ca model adaptiv şi corelativ al conduitei, în măsura de a putea fi păstrat. Într-un anume fel (adunând aspectele valoroase ale conştiinţei epocii sale, a personalităţilor ce l-au influenţat) în chip vădit îşi modelează stilul dialectic pe urmele unui mimesis (sensul epocii: de a se face pe sine similar celorlalţi) prezent la Walter Benjamin, căruia îi opune nevoia adevărului de a păstra libertatea individualul fără a-l sacrifica nici măcar unui sens al binelui (presupus vremelnic). Pentru diverse nivele (social, politic, etic etc.), se poate stabili o analogie cu situaţia artei, în cadrul căreia se afirmă frumosul ca prefigurare a aspectelor şi secvenţelor naturalului absorbit în omenesc (cu impulsurile afective ce ne orientează spre acestea, într-o atracţie a plăcutului. În cazul moralei, din perspectiva adornianã: "Nu este nici o cale corectă de a trăi o viaţă falsă"[19].

Am spune concis, cu cuvintele noastre, că fără presupoziţia respectului vieţii, toate celelalte îşi pierd sensul. Doar în acceptabilul individual recunoscut (onest şi fără constrângeri) de fiecare, s-ar putea căuta un bine care n-ar trebui să pretindă sacrificii pentru a fi asimilat. Dialectica negativă se dezvoltă prin juxtapunerea unor situaţii reale.

I.Teza1: Binele (explicit: Viaţa bună) nu este de găsit, datorită situaţiei sau atitudinii ce limitează căutarea lui:

I.1-La nivel intelectual (când teoretizarea apare ca "afacere", i se asociază invidia, resentimentul, îndoiala asupra bunei-credinţe şi pedeapsa asimilării cu diletantismul etic)[20];

1.2 -La nivelul expunerii ("Grădina publică"… fie ca ceva comun, ca spectacol al unei stări de bine îndoielnice ce încurajează căutarea ,privirea cel puţin ca "marfă","monedă de schimb",interes-propriu, prescripţie, restricţie, ori sancţiune a realului)[21];

1.3 -La nivelul adaptării (intermediere iluzorie între conştiinţa morală şi moralitate)[22] ;

MM 1.4.-La nivelul experienţei individuale întristătoare (nn.prin lipsa iubirii, confirmare a solitudinii, a nevoii împărtăşirii eului) [23].

1.5.-Totuşi rămâne vaga impresie a binelui, a faptului moral , fie şi prin corelativul său[24]: Diagnostic: chiar şi când "nu mai e nimic inocent în lume" ,chiar dacă neîncrederea se distribuie în toate, rămâne măcar gestul privirii, căutarea, credinţa.[25]

---

[19] *MM 39 'There is no way of living a false life correctly' ['Es gibt kein richtiges Leben im Falschen' (GS 4 p.43)].*

[20] *Ibidem,p.29-30*

[21] *Ibidem,30-31*

[22] *Ibidem,31-32*

[23] *Ibidem.33-34*

[24] *n.n: nu neapărat al contrariului,al negativului;*

[25] *Ibidem.34-35*

1.6. Antiteza : Ar fi de găsit (şi e accesibil) un fel de bine, deja întrezărit în solitudinea rezistenţei, empatie, apropierea de suferinţele celorlalţi, o solidaritate măcar interioară, dar şi acesta poate cădea în derizoriu, prin păcatul mândriei sau al ideologiei în interes propriu.

Soluţia /Sinteza: ”A nu abuza de propria existenţă”.[26]

I.7-I.17 Sinteza: Anumite determinaţii incompatibile binelui (în percepţia bunului simţ) persistă în “dialectica tactului” (I.16) ca soluţie salvatoare pentru relaţia dintre alienaţi : resemnarea, renunţarea la pasiune, la nemijlocirea între fiinţe, la fericirea de nimic umbrită, sau prin adaptare la progresul inuman şi degenerarea subiectului).[27]

Precarităţile unui bine acceptabil , ţin de aspecte ce pot fi sesizate,[28] de unde ar putea fi dedusă şi o etică a rezistenţei în faţa concretului cotidian:

I.7 -Intelectualii sunt şi ei oameni (oglindă pentru ceilalţi, dar şi pentru ei înşişi, adesea umiliţi in ipostaza ruşinoasă şi nedemnă de “solicitanţi în concurenţă”)[29]

I.8 -Neacceptarea normelor (nici a celor provenite din educaţie) pot degrada modelul cultural. Conştiinţa ca formă de rezistenţă ţine de reprezentarea unei societăţi drepte şi a cetăţenilor ei, iar acolo unde determinaţiile lor se estompează prinde contur periferia civilizaţiei: barbaria,violenţa, incultura, frivolitatea, familaritatea grosieră, lipsa de politeţe.[30]

I.9 -Amoralismul minciunii ţine de faptul că lezează adevărul sacrosanct. Între “conştiinţa impusă cu biciul “ pe de o parte şi “credinţa şi cinstea” pe de alta se află un hiatus desemnat ruşinii spre atenuarea minciunii. Dacă nimeni nu crede pe nimeni, şi fiecăruia îi este indiferent ce se crede despre el, între oameni se răspândeşte răceala, indiferenţa, nepăsarea, neruşinarea, lipsa de pietate.[31]

I.10 -Responsabilitatea reciprocă asumată liber ar defini o căsnicie cumsecade dincolo de constrângerile fuziunii de interese[32]

I.11-Există o profanare prin expunere. Intimitatea dintre oameni înseamnă indulgenţă, toleranţă,refugiu pentru însuşirile fiecăruia.Universalul se înfăţişează la divorţ ca stigmat al particularului în cazul eşecului căsniciei.[33]

I.12-Răsturnarea valorilor are loc şi în sfera erosului.[34]

I.13-Fiecare intelectual în emigraţie este mutilat, măsura lucrurilor este alterată.Salvatoare ar fi încercarea conştiinţei de a se retrage de la violenţa orbirii.[35]

I.14-Reglementări sufocante ale sferei private.Ataşament încăpăţânat faţă de interesul propriu şi furia de a nu-l putea asigura. Degradarea independenţei, statorniciei, previziunii…[36]

---

[26] *Ibidem.35-37*

[27] *Ibidem.37-51*

[28] *N.n. Prevenirea aglomerării acestor situaţii negative concrete, evitarea lor ,căutarea permanentă a unor soluţii ale acceptabilului ar putea fi deprinderi ce ţin de o altă spontaneitate. nn.Dar acestea nu sunt opţiunile adorniene ci posibile determinaţii ale unui background recognoscibil şi astăzi, de unde actualitatea acestui jurnal al conştiinţei.*

[29] *Ibidem,37-38*

[30] *Ibidem,38-39*

[31] *MM. pp.39-40*

[32] *MM.pp.40*

[33] *MM.pp.40-41*

[34] *MM.pp.42*

[35] *MM.pp.42-44*

I.15 -Zgărcenia ca pasiunea de a nu-ţi permite nimic (nici ţie nici altuia) şi cea de a nu fi nimic rea scump pentru sine şi prea scump pentru alţii, schimb avantajos inclusiv în daruri.[37]

I.16 Dialectica tactului (în sensul ei negativ):[38] -În "Anii de drumeţie" se întrevede soluţia salvatoare pentru oameni alienaţi: -resemnarea, renunţarea la apropiere, pasiune şi fericirea de nimic umbrită.

A.Tactul ca (percepţie)

a) eliberare din constrângerile absolutismului;

b) perceput ca ornament inutil, exterior, supus dominanţei nemijlocite;

c) evaluat în raport cu convenţia (cândva ca universal, ideal);

d) ca determinare a diferenţei (cu devieri conştiente);

e) privind individul luat ca absolut,fără referinţă la universal (de care ar putea diferi), ratând efectul asupra individului,neândreptăţindu-l;

B.Reacţia individului la tact:

a) ostilitate;b) duplicitate :în spatele exigenţei de a-l trata ca atare,e o atitudine schimbată după o ierarhie rigidă;c)percepţia nominalismului tactului ca impunere chiar şi în zona privată;

d)gen de camaraderie vulgară a îmbrâncelii;e)indiciu al nivelului de coexistenţă;

1.17 Teză: Binele ar putea fi eliberat prin "Cauţine**"** (un fel de compensare), dacă arestarea sau limitarea lui s-ar datora unui proces de conştiinţă).Nimeni nu-şi poate însă decide cursul propriei vieţi. Libertatea s-a concentrat în pură negativitate.[39]

Concluzii

Prin înţelesul propriu pe care îl dă conceptului de mimesis, Adorno indică o posibilă mediere între viaţă şi moarte. În acest spaţiu dialectic, arta îşi poate asigura supravieţuirea (chiar în contradicţie estetică cu sine), iar artistul îşi anihilează propriul potenţial. La fel este situaţia omului de cultură sub presiunea birocratismului vădit iraţional, în care fiecare depinde de o anumită apartenenţă pe care şi-o asumă sau îi este impusă. Este de fapt situaţia individualului care suferă sub povara generalului (în sensul explicat de Noica în "Maladiile spiritului"). Reconstituirea binelui dimpreună cu căutarea lui ar putea fi rezumatul acestui demers şi motivaţia lui ce orientează spre Imperativul moral al lui Adorno şi care (chiar înainte de formularea lui) poate justifica această încercare, subliniind aceşti paşi ai înţelegerii, delimitării, rezistenţei, deliberării etice şi a spontaneităţii reacţiei morale. Actualitatea încercării de a explica etica lui Adorno (implicită şi în alte scrieri ale sale) nu ţine de diletantismul (filosofic şi etic) asumat al subsemnatului, ci de actualizarea interesului etic. Aşadar, oricât de stângace ar fi încercarea noastră, ea insistă asupra Imperativului Adorno ca

[36] *MM.p.44*

[37] *MM.pp.44-45*

[38] *MM .pp.45-46*

[39] *MM .pp.48 .n.n. adăugată:I.17.1 Nu se poate trăi bine când lipsesc reperele binelui. Nici condiţia eliberării binelui nu e îndeplinită, chiar dacă preţul căutării lui, omenirea l-a plătit de atâtea ori: Nu putem accepta ca libertate: bădărănia, barbarismul, incultura, atitudinea, gestul responsabil…*

esenţial oricărei percepţii asupra binelui: Să acţionăm asfel încât (şi) prin educaţie să ne opunem Barbariei.

Bibliografie şi abrevieri

1.Adorno,Theodor W.,Minima moralia (trad. Andrei Corbea), Bucureşti: Art, 2007, ISBN 978-973-124-098-5=MM

2.Adorno,Theodor W., Teoria estetică (trad. Andrei Corbea) Piteşti: Paralela 45, 2005, ISBN 973-697-389-1=ET

Alte abrevieri: Atât pentru Adorno cât şi pentru Scheler :Operele complete cunoscute ca Gesammelte Werke, cuprind volume de referinţă clasică, prescurtat: Adorno,*GS 4 p.43 ; Scheler,*GW I, Frühe Schriften, 1971, Maria Scheler and Manfred S. Frings (eds.), Bern: Francke Verlag; GW II, Der Formalismus in der Ethik und die matierale Wertethik etc.

THREE DIMENSIONS OF THE AESTHETIC EXPERIENCE

Lorena-Valeria STUPARU
Institute of Political Sciences and International Relations of the Romanian Academy, Bucharest

Abstract: In the first part of this study I intend to show what aesthetic "contemplation" means (associated with the notions of concentration and attention towards the aesthetic object), i.e. an act which paradoxically represents a fundamental characteristic of this kind of intuitive experience. The second part of the study aims to show the connection between the intensity of aesthetic experience and the liberty based on the aesthetic principle of democratization of taste.

Keywords : aesthetic experience, concentrated contemplation, emotion, taste, liberty

1. *Contemplația concentată și intuiția ideii*

În cele ce urmează voi încerca să arăt ce înseamnă din punct de vedere estetic „contemplația" (asociată cu noțiunile de concentrare și atenție în direcția obiectului estetic), act în care în mod paradoxal se regăsește o caracteristică fundamentală a acestui tip de experință prin excelență intuitiv.

Atunci când afirmă că trăirea estetică „e pur şi simplu contemplaţie", Schopenhauer nu face altceva decât să formuleze în mod explicit un punct de vedere (al atitudinii „privitorului") prezent în istoria filosofică a esteticii începând cu Pitagora, trecând prin Aristotel şi Toma din Aquino spre vârsta modernă a esteticii ca disciplină autonomă. Dacă în prima jumătate a secolului al XIX-lea frumosul fusese principala noţiune a esteticii, în a doua jumătate a aceluiaşi secol „trăirea estetică (sau cunoaşterea, sau experienţa estetică, după cum sună sinonimele ei) s-a situat pe primul plan al gândirii estetice cu mai multă vigoare decât în secolul luminilor" (1, p. 151). Explicaţia se află în constatarea teoretică a faptului că în timp ce obiectele frumoase sunt mult prea diverse pentru a le descoperi trăsături comune şi a formula o teorie generală a frumosului, „se pot găsi trăsături comune ale sentimentelor pe care le trăim în faţa obiectelor frumoase; altfel spus: trăsăturile comune ale trăirilor estetice" (1, p. 151).

Pornind de la această ipoteză, teoria cea mai simplă ar fi aceea potrivit căreia „trăirea estetică e aceea care, în felul său, nu generează alte trăiri" (W. Wundt, G.T. Fechner, J. Cohn). Dacă teoria hedonistă vedea în trăirea estetică un sentiment de plăcere (după G. Santayana „frumosul e doar plăcerea obiectivată"), teoriile cognitive susţin că trăirea estetică e un fel de cunoaştere, iar reprezentantul ei cel mai de seamă B. Croce (alături de K. Fiedler) considera trăirea estetică drept o „intuiţie", o „sinteză spirituală", „o iluminare a cugetului, o formulă exactă, foarte potrivită pentru definirea unui fenomen" (1, pp. 452–454). Altfel spus, trăirea estetică ar avea valoare integrativă (Tudor Vianu, 2). Contrariul teoriei cognitive este iluzionismul, cu mai multe variante, afirmând în esenţă îndepărtarea de realitate, tendinţa

către lumea amăgirilor, a aparenţelor imaginaţiei proprii trăirii estetice (Lange; E. von Hartmann, A. Meinong). Teoria naturii active a trăirilor estetice, intropatia, avându-i ca reprezentanţi pe Herder, Novalis (precursori), Vischer, Lotze şi dezvoltată de Th. Lipps, susţine teza că „trăirea estetică îşi atinge scopul numai atunci când îşi transpune propria sa acţiune asupra obiectului, atribuindu-i astfel însuşirile estetice pe care obiectul în sine nu le posedă" (1, p. 456). Altfel spus, subiectul îi împrumută obiectului propriile-i forţe contemplative.

Opusă intropatiei este teoria contemplaţiei care susţine că trăirea estetică este „o trăire specifică privitorului, suscitată prin actul concentrării şi supunerii *pasive* (s.a.) faţă de obiect" (1, p. 457), avându-i drept reprezentanţi principali pe O. Külpe, J. Segal, H. Siebeck. Ca percepţie de un gen aparte, ca "atitudine contrară celei obişnuite, care, fiind subordonată vieţii practice, sesizează din câmpul vizual şi auditiv numai acele elemente care în momentul dat sunt importante sau necesare", contemplarea este deplină, pasivă, concentrată, „se cufundă în obiect, se împlineşte cu el, devine oglinda obiectului" (Schopenhauer) (1, p. 458).

Momentul „contemplării concentrate" este surprins şi de Roman Ingarden în analiza trăirii estetice, dar aici contemplarea are un caracter activ: „Trăirea estetică constituie o fază de viaţă foarte activă, în care numai în anumite momente intervine receptarea pasivă" (3, p. 287). Aceasta debutează prin apariţia unei calităţi deosebite pe fundalul unui obiect perceput sau imaginat, calitate a lucrului sau a procesului care nu-l lasă indiferent pe subiectul trăirii şi „formează un întreg desprins din cursul firesc al vieţii cotidiene" (3, p. 288), integrându-se ulterior în totalitatea vieţii noastre. Această emoţie estetică prealabilă „nu are nimic comun cu aşa-numita «plăcere»", iar „faza legată de ea nemijlocit constă în contemplarea concentrată şi activă a calităţii care la început doar ne-a emoţionat" (3, p. 289). Elementele trăirii estetice sunt, după Roman Ingarden, de natură emoţională (desfătarea), activ creatoare (crearea obiectului estetic, ca întreg structurat calitativ) şi receptoare („primirea concretă a produselor calitative constituie şi confirmarea modului propriu de a fi al obiectului estetic"). După acelaşi autor există o deplină conlucrare între subiectul şi obiectul trăirii, un fel de întâmpinare reciprocă, am putea spune: „Nu faptul concret, ci «cum» şi «ce» adică produsul pur calitativ este acel ceva la a cărui constituire duce trăirea estetică şi spre a cărui receptare ca obiect estetic este orientat subiectul trăirii" (3, p. 289).

Autori actuali reiau tema contemplației concentrate, cu un accent aparte asupra dimensiunii senzoriale a acestui act și a atenției pe care o implică. Considerând percepția drept momentul definitoriu al experienței estetice, Colin Leath împărtășește o teorie estetică care gravitează în jurul a două idei: „În primul rând, orice experiență poate fi numită experiență estetică; în al doilea rând, calitatea de experiență estetică poate fi determinată prin intensitatea și durata de concentrare a unui individ asupra experienței". Prima idee se bazează pe faptul că „orice experiență este și percepție", iar percepțiile noastre cele mai concentrate au întotdeauna o „calitate estetică". Potrivit lui Leath, „experiența estetică nu este caracterizată de distanță, dezinteres, sau de frumusețe, așa cum unii esteticieni au presupus, ci de o concentrare originară, proprie organismului, făcându-l să perceapă mediul cu o percepție sporită, mai vie" (4). El ajunge la concluzia că experiența estetică pozitivă înseamnă o formă de concentrare care exclude orice altă dorință, iar concentrarea asupra unui anumit aspect reprezintă caracteristica universală a experienței estetice. O altă observație utilă

pentru subiectul nostru constă în aceea că lucrurile care ne atrag atenția și implică această concentrarea estetică presupun totodată și o nouă dimensiune a realității. Astfel, în ciuda rezervelor lui Colin Leath față de ideea kantiană a „dezinteresui" propriu experienței estetice, aceasta, pornind de la facultatea umană a unei percepții concentrate îndeplinește calitatea experienței estetice de „finalitate fără scop".

Discutând elementele experienței artei, Dewitt H. Parker folosește termenii „emoție" și „sentiment" în același sens. Dar, departe de a reduce experiența estetică, precum Colin Leath la sentimentul pozitiv de plăcere (ale cărui cauze sunt mai curând fiziologice, decât contemplative) și la concentrația asupra acestei plăceri, Parker stabilește cu această ocazie distincția între experiența estetică ce rezultă din creația artistică și experiența estetică a receptorului de artă: „Opera de artă este în primul rând o expresie a personalității artistului și, în al doilea rând, scopul său este de a oferi un mediu comun de exprimare pentru experiența tuturor oamenilor" (5). Astfel, experiența estetică este vehiculată prin intermediul unui suport material care induce o anumită stare emoțională: „Într-o pictură, de exemplu, există culori; într-o bucată de muzicale, tonuri; într-un poem, cuvinte-sunete. Acestui material, pe de altă parte, îi sunt atașate sentimente vagi". Mai departe teoreticianul definește experiența estetică drept rezultat al funcției artistice a simbolului de a reprezenta lucruri care nu pot fi observate de percepția comună: „Culorile unui tablou sunt interesante nu numai pentru culorile frumoase, ci ca simboluri ale unui peisaj; cuvintele pline de farmec ale unei balade ne stimulează nu doar prin muzica lor, dar și datorită unor acțiuni sau evenimente pe care le aduc în minte. Acest lucru implică, psihologic vorbind, că anumite idei – ale copacilor și ale norilor în pictura, ale barbaților și faptelor acestora din poem - sunt asociate cu elementele senzoriale și constituie semnificația lor" (5).

Cu o afirmație precum „senzație este datul experienței estetice" Parker ilustrează radicalismul estetic, în timp ce susținând că „puterea sa de a exprima depinde un proces suplimentar prin care se leagă gândurile cu sentimentele" el se situează în aria esteticii reflexive.

Dincolo de artificialitatea gândirii reflexive, potrivit lui Parker există două caracteristici ale sentimentului estetic în relația sa cu senzațiile și ideile care trebuie luate în considerare în orice explicație, și anume „obiectivarea în ele și universalitatea acestei conexiuni" (5).

Într-un studiu semnat de Slobodan Markovic, experiența estetică este definită drept „o experiență diferită calitativ de orice experiență de zi cu zi și similară cu alte state excepționale ale minții" (6). Potrivit lui Markovic, caracteristicile prin excelență ale experienței estetice sunt: „fascinația având un obiect estetic (concentrație emoțională și atenție intensă), evaluarea realității simbolice a obiectului (angajament cognitiv ridicat) și un puternic sentiment de unitate cu obiectul fascinației estetice". Acest autor propune un model care conține două niveluri paralele de prelucrare a informației estetice: primul nivel implică două sub-niveluri narative, adică povestea (tema) și simbolismul (semnificațiile profunde); la rândul său, al doilea nivel implică tot două sub-niveluri, și anume „asociații perceptuale (semnificații implicite ale caracteristicilor fizice ale obiectului) și detectarea regularităților compoziționale". Markovic consideră că aceste două sub-niveluri „sunt hotărâtoare pentru

experiența estetică“ pentru că necesită „anumite dispoziţii specifice cognitive ale personalității, precum expertiza, gândirea creativă şi deschiderea spre experiență“. Dacă o experiență estetică poate fi identificată în cadrul proceselor creative ce apar în artă, știință și joc, „emoția estetică poate fi definită ca o evaluare afectivă a simbolismului operei sau drept detectare a regularităților compoziționale“ (6). Acest autor susține, pe baza observațiilor și analizelor detaliate că „în timpul experienței estetice persoanele sunt în stare de intensă implicare și atenție” tocmai datorită puternicei concentrări asupra și fascinației exercitate de obiectul estetic. Mai mult „ei își pierd conștiința de sine, conștiința mediului înconjurător, precum și simțul timpului“ (6). Această caracteristică a experienței estetice (faptul de a scăpa din timpul fizic și într-un anumit sens de a „suspenda“ datele propriei conștiințe și cele ale lumii înconjurătoare) este similară cu acea aflată în „concentrare“ de Colin Leath. În plus, o altă caracteristică se referă la domeniul cognitiv- acesta fiind semantic, simbolic și imaginativ un aspect al experienței estetice, alături de caracteristica afectivă a acesteia.

Toate teoriile enumerate surprind câte un aspect al adevărului trăirii estetice, dar definiţia cea mai adecvată pare aceea în care intră elementul contemplaţiei.

În acest sens, emoţia care însoțește contemplația estetică se datorează revelației unei idei percepute în mod sensibil, prin mijlocirea simţurilor. În ceea ce priveşte aspectul contemplativ, Adrian Maniu arăta că „emoţia estetică se datoreşte pătrunderii în conştiinţă a sentimentului creatural”. Cât priveşte latura creatoare, „experienţa estetică determină în conştiinţă precis aceeaşi atitudine pe care a realizat-o Creatorul în momentul creaţiei. O poziţie care face posibilă asimilarea unor energii, să le spunem vitale” (*Cuvântul*, 1927).

Putem vorbi despre diferenţa dintre experienţa estetică şi experienţa religioasă, ca diferenţă dintre magic şi mistic, dintre iluzie şi realitate? Căci imaginaţia obligatorie pentru realizarea unei experienţe estetice ţine într-un fel de magie, dar nu de acea magie care îşi propune să îl păcălească pe privitor. Ci tot aşa cum magicianul creează iluzia realităţii, imagicianul, adică artistul creează la rândul lui iluzia unei lumi adevărate.

Nikolai Berdiaev vorbea despre o „religie a estetismului” proprie simboliştilor, care îşi propunea transmutarea existenţei în artă (a trăi „frumos“, frumuseţea fiind unu numai ţelul artei, dar şi al vieţii). Dar această dorinţă este însoţită de căutări şi chinuri „mai măreţe” decât realizările artei: „Catastrofismul creator al simboliştilor autentici trebuie să ajungă la negarea sacrificială a artei, dar prin artă, şi în interiorul artei înseşi” (7, p. 280).

2. *Democratizarea gustului*

Un exemplu paradigmatic în acest sens este viața lui Jean Arthur Rimbaud care a renunţat la literatură, fiind totuși „canonizat” ca un sfânt al literaturii : „Dacă nu s-ar ivi din când în când câte un Rimbaud, care să scuture conştiinţele, omul ar putea dormi în sfârşit fără grijă. Dar vine — şi iată că brusc se produce un decalaj; conceptele cele mai onorabile se fărâmiţează, valorile cele mai stabile se prăbuşesc. Totul trebuie luat de la capăt. Arta începe să aibă iz de incendiu, de scaun electric; ea ne apare dintr-o dată ca un lucru înspăimântător, ca lucrul înspăimântător prin excelenţă. Pune sub semnul întrebării până şi persoana poetului, îi pipăie rezistenţele; îi încearcă puterea de îndurare; nu mai e lucrarea neprimejdioasă a unei muze delicate şi sterpre, ci acţiunea unei voinţe absurde şi carnivore” (8, p. 460).

Poate egal îndreptăţită este imaginea acrobatului care nu mai poate merge cu siguranţa pământului sub tălpi (fie din plictiseală, fie pentru că nu-şi mai permite), cucerindu-şi printr-o periculoasă echilibristică fiecare milimetru al traiectoriei care singura îi dă puterea de înălţare (poetul cu tălpi de vânt îşi va străbate ţinuturile imaginare atâta timp cât acestea nu vor fi preferate realului cel mai arid şi la propriu şi la figurat) : „(...) Spiritul lui se situează şi încă într-un chip înspăimântător, în însuşi miezul tuturor spaimelor noastre; poate e singurul care cere ceva ce nu e în stare nimeni să-i acorde” (8, p. 442).

El va şti foarte bine aceasta. Prin metoda vizionarului îşi propusese să ajungă la necunoscut; necunoscutul nu are corespondent fictiv, nereal, el are mai degrabă semnificaţia numenului, şi în consecinţă vizionarismul ar fi devenit mijlocul de a pătrunde în realitatea absolută, dacă Rimbaud însuşi nu ar fi renunţat la practicarea lui: „m-am prefăcut într-o operă fabuloasă: mi-am dat seama că toate făpturile au o fericire a lor dinainte hărăzită; acţiunea nu înseamnă viaţă, ci un anume chip de a cheltui o putere oarecare, o enervare (...) mi se părea că fiecărei fiinţe alte vieţi i se cuvin de drept. Domnul acesta nu ştie ce face; este un înger. Familia aceasta este o liotă de câini. De faţă cu mai mulţi inşi, vorbeam cu glas tare cu una din clipele trăite în celelate vieţi ale lor. Astfel am ajuns să mă îndrăgostesc de un porc” (9, pp. 156–157).

Comparându-l pe Rimbaud cu Mallarmé, A. Thibaudet, pentru a spulbera ideea că cei doi poeţi corespund unor mistificări, declară că prin Mallarmé luăm contact cu poezia la extremitatea sa cea mai fină, cea mai logică, cu poezia pură care l-a avut ca urmaş pe Valéry. Poezia lui Rimbaud este aceea în care se dezlănţuie forţele visului. Urmaşul său este Claudel. Locul lui Mallarmé este acela al omului care a citit toate cărţile dar a cărui carne este tristă („La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres”). Locul lui Rimbaud pare a fi al celui care ar fi putut scrie toate cărţile, dar care, ajuns la limitele propriei literaturi n-a mai scris. Rimbaud era un drumeţ pentru care viaţa autentică însemna a merge. A parcurs pe picioare o mare parte din Europa şi din Africa. Alieniştii au descris şi clasificat de mult timp acest gen de nebunie ambulatorie care este ca şi celalte, dezvoltarea anormală a unei tendinţe naturale.

Din grupul „poeţilor blestemaţi“, este de părere George Hanganu (10) figura lui Rimbaud se detaşează ca fiind cea mai tragică dintre toate. Acest copil de geniu („enfant de génie“) care poartă cu sine viziunea altor lumi, satanic şi inocent îmbogăţeşte dintr-o dată literatura franceză cu o operă pe cât de complexă pe atât de singulară, care depăşeşte în semnificaţii tot ce s-a scris până la el şi după aceea. La rândul său, Paul Claudel se întreabă : „Este un fapt comun a vedea un copil de 16 ani înzestrat cu facultăţile de expresie ale unui om de geniu? — Cum poate fi numit un eveniment atât de straniu?”.

Încercând un avertisment în legătură cu spiritul cărţii sale, Jean-Marie Carré (11) apelează la efectele retorice ale întrebărilor: „ (...) Ce să spui despre viaţa sa? Există vreuna mai emoţionantă, mai enigmatică? Câte nu s-au scris despre el, despre caracterul şi destinul său? Vine din partea cerului sau din infern? Este un ales sau undamnat? Înger sau demon, ce este? — probabil şi nul şi celălalt?”

Emoţia estetică pe care o trăieşte cititorul lui Rimbaud este tulbure şi tulburătoare în acelaşi timp. Un sentiment ambiguu în care se amestecă în acelaşi timp solidarizarea cu personajul tragic, fascinaţia expresiei şi respingerea unora dintre viziuni intervine, activ, în construirea acestui „obiect estetic”. Dar dincolo de disconfortul existenţial care transpare

printre rânduri rămân frumuseţea şi „neaşteptatul" formei, care se răsfrânge, eliberatoare şi luminoasă şi asupra cititorului, cum se va fi răsfrânt în mintea scriitorului în momentul aflării expresiei adecvate: „În orice seară, de pildă, s-ar afla turistul naiv, retras din erorile noastre economice, mâna unui maestru însufleţeşte clavecinul câmpiei; joc de cărţi în adâncurile eleşteului: oglinda evocatoare de regine şi de favorite; iată sfintele, vălurile, şi feciorii armoniei şi cromatismele deasupra unui asfinţit (...) răzvrătirile de odinioară forfotesc în mijlocul cerescului Imperiu; prin scări şi jilţuri Africa şi Occidenturile fi-vor clădite îndată Apoi, un balet al mărilor şi nopţilor cunoscute, o chimie fără preţ şi nişte melodii imposibile. Aceeaşi magie burgheză în toate punctele unde poştalionul ne va lăsa. Cel mai elementar fizician îşi dă seama că este cu neputinţă să se supună acestei atmosfere personale, negură de remuşcări metafizice, a cărei constatare închipuie de pe acum o mâhnire (...) sortit este făpturii chibzuite să le supravegheze. Totuşi nu vor avea loc surprinzătoare urmări de legendă" („*Seară istorică*", 9, pp. 187–188).

Pentru exprimarea experienţei religioase teologul sau filosoful religiilor apelează la simboluri consacrate, dar pentru ascet, care trăieşte direct această experienţă în multe cazuri şi simbolurile sunt o „fază depăşită". Pentru a exprima experienţa artistică pe care o trăieşte investind lucrurile simbolic, artistul apelează la simboluri personale. Ce altceva este experienţa artistică, decât o nevoie de comunicare originală a unor adevăruri esenţiale? O nevoie pusă în practică cu meşteşug şi talent.

De aceea, experienţa estetică are o funcţie „prin excelenţă socială", după cum arăta Hans Robert Jauss, prin aceea că "arta nu reprezintă o instituţie impusă, că adevărul ei nu poate fi combătut prin dogme şi nici «falsificat» prin logică" (12, p. 39), prin „şansa emancipatoare a insubordonării sale funciare" prin care se explică uneori chiar „interesul instanţelor puterii pentru aservirea forţei sale de seducţie şi sublimare", prin aceea că „ea a corespuns unei cerinţe pe care doar caracterul ludic al experienţei estetice a putut-o îndeplini" (12, p. 39).

Acesta este, în mare parte, şi punctul de vedere apărat de Luc Ferry (13) care retrasează marile momente conceptuale ale unei istorii a subiectivităţii moderne sau a individualismului democratic. Ancheta asupra criteriilor frumosului şi ale gustului pune problema modernităţii în general: „cum poate fi fundamentată obiectivitatea pe subiectivitate, transcendenţa pe imanenţă? În alţi termeni: cum să gândim legătura (socială bineînţeles, dar nu numai) într-o societate care pretinde că pleacă de la indivizi pentru a reconstitui colectivul?" (13, p. 41).

Frumosul este lucrul care ne uneşte cel mai lesne şi în modul cel mai misterios („Sfânt este ceea ce leagă multe suflete unul de altul", spunea Goethe), iar contemporanul Luc Ferry accentuează : „Contrar aşteptărilor, consensul în jurul marilor opere de artă este la fel de puternic ca în orice alt domeniu. Nu există mai puţin acord în privinţa măreţiei lui Bach sau a lui Shakespeare, decât în privinţa fizicii lui Einstein" (13, p. 41).

Cu alte cuvinte, cu toate că istoria esteticii (corespunzătoare momentelor gândirii moderne) restituie diversitatea, multiplicitatea, diferenţa, statutul subiectului după „moartea omului", după multiplele deconstrucţii ale subiectivităţii metafizice, postulând interpretarea mai presus de fapte şi punctele de vedere singulare în defavoarea adevărului unic, ea ne revelează în acelaşi timp şi secretul „profan" al păstrării „unităţii omului". În era

„postavangardei" după Luc Ferry „inovaţia a încetat de a mai fi regula de aur şi întoarcerea la tradiţiile pierdute primeşte o anumită legitimitate. În paralel, realul nu mai este definit ca haos, sfărâmătură, disarmonie sau disonanţă: literatura reînnoadă progresiv cu gustul povestirii, al personajelor „adevărate", pictura nu mai exclude figuraţia, adesea proscrisă la sfârşitul anilor '60 şi muzica savantă abandonează formulele cele mai extreme ale serialismului anilor '50. Raţiunile acestei noi răsturnări (istoria artei este făcută din paradoxuri) sunt profunde: „ele angajează fără nici o îndoială o nouă figură a subiectului a raportului său cu lumea — a acestei lumi căreia i s-a sugerat că retragerea ar putea fi azi caracteristica ei cea mai interesantă" (13, p. 49).

În acest caz, sugestii despre o experienţă estetică foarte îndepărtată de aceea religioasă (ca suport), dar foarte apropiată (ca ideal şi atitudine) ne pot veni şi din domenii „frivole", ca acela al parfumurilor. Acesta este un domeniu care oferă posibilitatea de a te apropia de „altceva" rămânând în lumea simţurilor.

Experienţa estetică are finalitate, dar nu are scop (dezinteresul faţă de extraestetic). Declaraţia unui creator de parfumuri ascultată la un post de radio (R.F.I.) ilustrează această distincţie. Creatorul de parfumuri afirma că trăieşte ca un ascet (hrănindu-se cu lapte de mentă, lapte dulce cu migdale şi fursecuri cu ierburi), în casa lui de la Marakesh, pe care a conceput-o pentru a sluji un ideal de frumuseţe şi mai puţin dintr-o dorinţă personală. Acest ideal poate fi slujit cultivând tuberoze (parfumul la modă în 1999) şi captând cu ajutorul aparatelor electrice acel parfum care se revarsă apoi în „dâra pe care o lasă aceea care îl poartă".

Maurice Cogagnac descoperă sugestii estetice (într-o finalitate de ordin spiritual) şi în duhul parfumurilor din Biblie: „Parfumurile sunt obiectul de predilecţie al mirosului. În lumea orientală, ele ocupă un loc de seamă. (...) Din vechea rădăcină din care s-a format cuvântul Ruah, tradus în general prin suflu, a apărut şi termenul reah: spaţiul parfumat, parfumul. Cântarea cântărilor este cartea parfumurilor. Miresmele umplu spaţiul poemului pentru a dezvălui, dincolo de farmecul senzual, prezenţa unui spirit care dă o altă dimensiune iubirii (...). (Ea) apare ca o grădină a iubirii, o viziune profetică a Edenului regăsit. Parfumul unei iubiri luminate înlocuieşte mirosul otrăvit al fructului oprit. (...) Fumul parfumat care se înalţă către Domnul are menirea de a-l împăca, pe când tămâia, parfum foarte preţios, este arsă în cazuri speciale, fiind considerată chintesenţa oricărei jertfe. (...) Parfumul (reah) este reprezentat deci ca o consfinţire a spaţiului capabil să primească prezenţa activă a Domnului (ruah)" (14, pp. 76–77).

Contactul cu aerul parfumat generează experienţe estetice sau/şi religioase în orice timp şi în orice loc, exprimând o atitudine simbolică faţă de existenţă. Indiferent de context, acestea decupează un spaţiu şi un timp din cotidian, stabilind o „comunicare verticală" (Marcel Detienne) : „Un mit al tămâiei ne permite să desprindem o primă semnificaţie a aromatelor în plan cultual. (…) Soarele stropeşte trupul Leucothoei cu un nectar înmiresmat, făgăduindu-i astfel: «Ajungeve-i totuşi în înaltul cerului»". Din trupul topit se ridică o mireasmă şi o mlădiţă de tămâie şi astfel „supliciul impus de un tată unei fiice seduse pe care voieşte să o despartă de iubitul ei şi să o fixeze în poziţia cea mai depărtată de Soare în corespunde metamorfoza unui corp sortit putreziciunii în contrariul acesteia, o plantă aromatică, al cărei produs, născut din Soare şi menit să-l întâlnească din nou îngăduie unui

îndrăgostit şi iubitei sale să se regăsească, mai strâns uniţi ca înainte. De acum încolo aromatele — în cazul de faţă tămâia — sunt investite cu privilegiul de a face conjuncţia între Jos şi Sus" (15).

Astfel cercetarea fenomenologică a experienței estetice poate ajunge la concluzia că „esenţele se dezvăluie în istorie" aşa cum a făcut-o Mikel Dufrenne care se întreabă totodată: „*Experienţa estetică prin care socotim că descoperim arta* (s.m.) nu este cumva actul artei în noi şi efectul unei inspiraţii paralele aceleia care stăpâneşte artistul?" (16, pp. 31–32).

Dincolo de această întrebare majoră „A da formă estetică pasiunilor noastre înseamnă a le transforma într-o stare liberă şi activă" (17), ceea ce înseamnă un alt mod de a exprima înţelegerea artei ca joc. Căci, reciproc, "jocul uman îşi atinge veritabila sa împlinire" devenind artă (18, p. 37). Iar aceste exemple arată că intensitatea unei experienţe estetice atunci când atinge punctul identificării între obiectul contemplat şi subiectul contemplator priveşte direct statutul de fiinţă liberă al acestuia din urmă, statut la care principiul estetic al democratizării gustului prin acceptarea diferențelor emoționale dar și a unei unități a speciei și-a adus o importantă contribuție.

Referinţe bibliografice

1. Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1984.
2. Tudor Vianu, *Introducere la teoria valorilor*, Opere 8, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.
3. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978.
4. Colin Leath, "The Aesthetic Experience." *Philosophy* 445, November 27, 1996. Shared by: Edgar Castañeda Huitrón, Date: 2010-11-17 00:08:30. Source: Scribd. http://www.slashdocs.com/mxvwyz/colin-leath-the-aesthetic-experience.html
5. Dewitt H. Parker, "Chapter IV − The Analysis of the Aesthetic Experience: The Elements of the Experience". In *The principles of Aesthetics*, e-book, 2003. Accessed November 2003. http://www.authorama .com/principles-of-aesthetics-5.html
6. Sobodan. Markovic, "Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion". *i-Perception* (2012) volume 3, 1. http://i-perception.perceptionweb.com/fulltext/ i03/i0450aap.pdf
7. Nikolai Berdiaev, *Sensul creaţiei*, Bucureşti, Humanitas, 1994.
8. Benjamin Fundoianu, *Rimbaud golanul* în *Imagini şi cărţi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980.
9. Arthur Rimbaud, „Deliruri" în *Scrieri alese*, Tălmăciri de Petre Solomon şi N. Argintescu-Amza, Bucureşti, EPLU, 1968.
10. George Hanganu, *L'Univers poethique d'Arthur Rimbaud*, Tipografia Minerva, Braşov, f.a.
11. Jean-Marie Carré, *La vie antentureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris, Librairie Plon, 1926.
12. Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, 1983, traducere şi prefaţă de Andrei Corbea.

13. Luc Ferry, *Homo Aestheticus à l'âge démocratique*, Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1990.
14. Maurice Cogagnac, *Duhul parfumurilor* în *Simbolurile biblice*, Bucureşti, Humanitas, 1997.
15. Marcel Detienne, *Grădinile lui Adonis. Mitologia aromatelor în Grecia*, trad. de Dana Bercea şi Radu Bercea, Ed. Symposion, 1997 11
16. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Ed. Meridiane, vol. I, 1976.
17. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1975.
18. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *Les grandes lignes d'une hermenéutique philosophique*, Ed. du Seuil, 1976

SEMANTIC VALENCES OF THE ADJECTIVE "RĂPIT" IN THE POETRY OF TRAIAN DORZ

Florina-Maria BĂCILĂ
West University of Timişoara

Abstract: The current paper's objective is to consider the stylistic values of the adjective ***răpit****, highlighting their role in creating the lyrical frame of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, unfortunately a less studied one (in 2014 there was the celebration of 100 years from his birth), author of thousands of poems with mystical approach and of many volumes with memoirs and religious meditation. We will have in view the fact that the word develops, in various contexts, interesting semantical values, mostly positive connotations (as presumed, in relation with other elements, integrated in surprising combinations), illustrated, sometimes, also through the means of words from the same semantic field, used with figurative meanings. Beyond the simple usage of certain meanings the presence of such terms in Traian Dorz's poetry emphasizes the author's artistic belief, his vision of life and Divinity, of the unique relation between man and Creator – an idea which represents the pillar of the entire lyrical message of the Romanian poet.*

Keywords: adjective, participle, semantics, stylistics, mystical-religious poetry

În contextul spiritual în care (şi pentru care) a fost creată, poezia lui Traian Dorz, concepută în a doua jumătate a secolului trecut, se situează pe coordonatele trăirii conştiente întru înalt, întru spiritualitate – dimensiune prin intermediul căreia, după cum se ştie, marile spirite ale umanităţii au reuşit să se salveze întotdeauna, supravieţuind, în ciuda condiţiilor vitrege impuse de regimurile totalitare, prin revelaţia unor modalităţi specifice de a transfigura durerea şi de a dobândi libertatea în spaţiul carceral: credinţa mijlocită de rugăciunea practicată şi creaţia[1]. În asemenea arte poetice profunde ale unui spirit aflat în căutarea absolutului religios, captivat plenar de experienţele mistice în relaţia sa cu Divinitatea, pot fi identificaţi – aşa cum am mai arătat şi cu alte prilejuri[2] – termeni fundamentali, care se impun, la o lectură atentă, printr-o repetitivitate emblematică, relevanţi nu numai statistic, ci şi prin aportul lor la conturarea unor sfere semantice. Din acest motiv, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra unui adjectiv provenit din participiu, frecvent întâlnit în lirica dorziană: *răpit*, urmărind valorile speciale pe care le dezvoltă nu atât în sine, cât la nivelul textului, în relaţie

[1] Vezi Emanuela Ilie, ***„Dă-ne, Doamne, mântuirea / pentru jertfa ce-am adus...". Poezia-rugăciune*** *în spaţiul închisorilor comuniste*, în Alexandru Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (editori), *Text şi discurs religios*, nr. 2 / 2010. *Lucrările Conferinţei Naţionale* ***Text şi discurs religios****, ediţia a II-a, Iaşi, 13-14 noiembrie 2009*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2010, p. 417-418 *passim.*

[2] Ne-am referit la o întreagă familie de cuvinte din această sferă semantică în studiul nostru *The Lexical Family of the Noun* ***farmec*** *in Traian Dorz's Poetry*, în „Romanian Journal of Literary Studies" (Tîrgu-Mureş), nr. 4 / 2014, p. 343-350.

cu celelalte elemente integrate în structurile sintactice, cu rolul de a contribui, implicit, la adâncirea reliefului creaţiei artistice.

*

Adjectivul de provenienţă participială *răpit* actualizează, în lirica lui Traian Dorz, înţelesul (pasiv) concret „luat cu forţa, furat, însuşit pe nedrept” (cu referire la episodul biblic al pierderii Edenului prin păcatul săvârşit de strămoşii omenirii, recâştigat însă prin credinţa în întruparea lui Iisus şi printr-o legătură constantă cu El): „Dar spada mea-i acuma tare / şi zaua mea-i de nepătruns, / credinţa mea-i biruitoare / şi ţărmul sfânt e ca ajuns. // C-un cântec strălucit de slavă / ies înaintea lui voios / şi stau în faţa lui grozavă / încins cu spada lui Hristos. // Din încleştarea-nfricoşată / el lutul meu l-a cucerit, / dar eu i-am cucerit deodată / cerescul paradis **răpit**.” (CUrm 175-176, *Începe ultima-ncleştare*[3]). Trecerea înspre perspectiva semantic pozitivă a utilizării lui se realizează însă în următorul fragment, care se află oarecum la polul opus faţă de cel citat anterior, relevându-i sensul (figurat) „purtat de bucurie, plin de admiraţie, de mulţumire, de satisfacţie, de entuziasm, de uimire; captivat, cucerit, fascinat, fermecat, încântat, subjugat, vrăjit”, trimiţând, evident, la ideea de extaz mistic: „Când mâna mea tremurătoare / El mi-o atinge fericit, / de-a Lui iubire-mbătătoare / mă simt în raiul Lui **răpit**.” (CBir 193, *Când îmi zâmbeşte El*); acesta se desprinde şi dintr-o altă secvenţă lirică dedicată stării de vorbă (în tăcere!) cu El, atunci când vorbele obişnuite dispar pentru a lăsa loc Cuvântului şi muzicii sferelor de Sus, din Ierusalimul Ceresc, ascultate alături de îngeri – mesagerii lui Dumnezeu: „În liniştită legănare, / **răpită**-n sfânt extaz, te pierzi, / – o, tinereţe fericită, / de harul lui Hristos sfinţită, / ca lunecarea de izvoare / prin însorite maluri verzi.” (EP 27, *Ce tineri se lumină zorii*; de remarcat redundanţa generată de plasarea, în vecinătatea termenului în discuţie, a unei determinări care-i subliniază valenţele semantice). În asemenea situaţii, *răpit* are funcţia sintactică de element predicativ suplimentar sau, mai rar, de atribut izolat, iar ocurenţele sale presupun asocierea cu unul dintre verbele *a asculta, a sta, a privi* şi vizează starea de mulţumire sufletească, de bucurie spirituală, de farmec sfânt, dar şi de smerenie deplină (împletită cu rugăciunea neîncetată) a eului liric, precum şi a tovarăşilor săi de credinţă şi umblare (inclusiv a îngerilor) în faţa Divinităţii, captivaţi (până la uimirea supremă) de frumuseţea şi de plăsmuirile Sale cereşti şi pământeşti: „Şi-nfiorat de fericire / plec ochii-n jos şi-ascult **răpit**, / ... *Iisuse*, nu mai am, Iisuse, / *nimic* pe lume de dorit!” (CDin 163, *Bolnav de dorul Tău*); „Cântecele tale sfinte, / Ţara mea, le-ascult **răpit** / şi-al meu suflet te doreşte / mai aprins şi fericit.” (CCm 48, *Inima-mi mereu suspină*); „Îţi ascult **răpit** Cuvântul, / plâng când Ţi-l ascult, / oare unde-i azi pământul, / de-s în Cer de mult? / Unde s-a pierdut pământul, / de-s în Cer de mult?” (CCm 90, *Dragul mult-iubirii mele*)[4]; „Cum m-aş avânta, ca Petru, peste valuri netemut, / cum Ţi-aş sta, **răpit**, pe umăr, ca Ioan, să Te ascult, / cum, ca şi Zacheu, îndată Ţi-aş da-ntregul meu avut / – ca să poţi vedea, Iisuse, cât Te-am înţeles de mult!” (CA 96, *De-aş putea să-ntorc!...*);

[3] Spre a nu îngreuna parcurgerea notelor de subsol, am optat, în studiul de faţă, pentru indicarea, în text, a trimiterilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele lirice, urmate de numărul paginii (paginilor) la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Sublinierile din versurile citate (exceptându-le pe cele cu caractere cursive) ne aparţin.

[4] Cf. şi sinonimia contextuală cu un alt adjectiv de provenienţă participială, într-o construcţie inedită: „Ascult **uitat** şi strâng să ţin / lumini şi frumuseţe / ce-n coruri după coruri vin / şi trec în mii de feţe...” (CDr 22, *O, când mă-ndemni!...*).

„Dulce soare, străluceşte / pe fereastra sfântă / unde îngerul iubirii / stă **răpit** şi cântă" (CCnţ 140, *Dulce soare, străluceşte*); „Căci mi-ai dat şi-mi dai cât, Doamne, / nici cu gândul nu socot / şi, **răpit**, privind spre Tine, / doar să plâng – atât mai pot." (CCm 19, *Fericita mea Nădejde*); „Cu ochii firii noi privi-vom / în veci spre Faţa Ta **răpiţi** / şi strălucirea-I ne va face / din veac în veac mai fericiţi..." (CCm 24, *Iisuse, Taina vieţii*); „**Răpiţi**, privi-vom veşnic la Faţa Ta Slăvită, / la toată măreţia Supremei Frumuseţi, / cât vom putea pătrunde în Taina Negrăită / a dragostei, iertării şi harului măreţ." (CCm 49, *În ziua fără noapte...*)[5].

O componentă importantă a acestui segment o constituie întrebuinţarea adjectivului în pasaje ce sugerează ori descriu rugăciunea continuă (în cazul de faţă – ca tip de comunicare religioasă şi lirică), când absolut tot ce e în jur se estompează, sufletul tinde să se retragă (discret, dar hotărât) din această lume, căutând, în schimb, dimensiunea aspaţială şi atemporală, unde cuvintele şi limitările dispar cu desăvârşire, iar dragostea nemărginită deţine suveranitatea. În definitiv, adevărata fericire a fiinţei umane (la un nivel superior al înţelegerii ei) se află – deşi poate părea paradoxal – în singurătate, în „liniştea lăuntrică a inimii curăţite de orice gând şi de orice imagine"[6], în reculegere şi meditaţie, în disponibilitatea (prioritară) faţă de conversaţia interioară şi în deschiderea inimii faţă de momentele de har ale ascultării mesajului sacru[7]: „Spaţiul poematic devine, în cele mai fericite dintre cazuri, chiar un spaţiu al marii întâlniri, aceea cu alteritatea radicală, cea divină."[8]. Să nu uităm că, în tradiţia creştină, rugăciunile adresate lui Dumnezeu sau sfinţilor constau, cel mai adesea, în perioade de tăcere neîntrerupte, fiind exprimate în forul interior al credinciosului; comunicarea „tăcută" a acestuia cu El, „rugăciunea vie, trăită, a liniştii creatoare"[9] îşi au obârşia, aşadar, în tradiţia mistică a creştinismului, „preocupată să găsească unitatea cu Dumnezeu şi conştientă de neputinţa cuvintelor de a numi o experienţă complet străină percepţiei umane."[10]. Tăcerea veghetoare (care transfigurează sufletul) devine astfel „un preludiu al deschiderii spre

[5] În contextul discuţiei despre sinonimele termenului *răpit* şi despre variantele versurilor dorziene, de reţinut că, în poezia citată, în locul adjectivului menţionat (cum apare, ulterior, în CCm 49), este întrebuinţat, iniţial, sinonimul *vrăjiţi* în următoarea secvenţă selectată din poezia *În Ziua-fără-Noapte*, publicată în volumul (semnat de autor cu pseudonimul Cristian Dor) *În aşteptarea Mirelui. Cântări de dragoste*, Beiuş, Tipografia „Doina", 1943, p. 68: „**Vrăjiţi** privi-vom veşnic pe Faţa Ta iubită / De Mire – măreţia supremei Frumuseţi / Când vom putea pătrunde în Taina negândită / A Dragostei, a Slavei şi-a Harului măreţ.".

[6] Kallistos Ware, *Rugăciune şi tăcere în spiritualitatea ortodoxă. Puterea Numelui sau despre Rugăciunea lui Iisus. Isihia şi tăcerea în rugăciune*. Cu un cuvânt înainte de Pr. Prof. Dr. Constantin Galeriu şi cu o postfaţă de Maxime Egger, Bucureşti, Editura Christiana, 2003, p. 114; cf. şi *Romani* 7: 22; *II Corinteni* 4: 16; *Efeseni* 3: 16 (trimiterile la textele biblice din lucrarea de faţă conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire).

[7] Vezi studiul nostru *Din nou despre derivatele cu prefixul **ne-** în lirica lui Traian Dorz*, în „Analele Universităţii de Vest din Timişoara". Seria ştiinţe filologice, L (2012), p. 119-120; cf. şi David Le Breton, *Despre tăcere*. Traducere de Constantin Zaharia, Bucureşti, Editura All, 2001, p. 185: „Prietenul tăcerii ajunge apropiatul lui Dumnezeu."; idem, *ibidem*, p. 186: „Tăcerea este limbajul lui Dumnezeu deoarece conţine în sine toate cuvintele; ea este o rezervă inepuizabilă de sens."; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P – Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 343, s.v. *tăcere*: „Dumnezeu ajunge în sufletul în care domneşte tăcerea."; Kallistos Ware, *op. cit.*, p. 19: „Adevărata rugăciune interioară este atunci când încetezi să mai vorbeşti şi asculţi vocea fără cuvinte a lui Dumnezeu în adâncul inimii tale".

[8] Emanuela Ilie, *op. cit.*, p. 420.

[9] Kallistos Ware, *op. cit.*, p. 22.

[10] David Le Breton, *op. cit.*, p. 55.

revelaţie”[11], un veritabil privilegiu de accedere spre înălţimile şi abisurile fiinţei, dar, mai ales, o permanenţă a comuniunii depline cu Cerul (*I Tesaloniceni* 5: 17): „Când **răpit** în rugăciune / te înalţi în stări de rai, / cine-ar fi să poată spune / cât îţi dă / şi cât Îi dai!...” (CCm 70, *Suflet fericit*); „– Doar seara, stând pe-un munte, singur, / **răpit** de-a’ rugăciunii zări, / poţi bănui ceva din harul / dumnezeieştii Lui cântări!” (CCm 133, *Cum aş putea?*); „Nimic nu-Ţi cer nici astăzi, Iisuse-al meu, niciunde, / ci numai stropul dulce pe care l-am gustat / să mi-l prefaci izvorul cu nesfârşite unde, / din care să beau veşnic, **răpit** şi-ngenuncheat!” (CVeşn 168, *Nu Ţi-am cerut vreodată*; construcţia textuală mizează, şi aici, pe o structură binară, alcătuită pe baza coordonării copulative cu un atribut exprimat printr-un alt adjectiv de provenienţă participială, din aceeaşi sferă semantică, ce vine să întregească înţelesul); „Aş vrea, Iubire, să-nvăţ toate, / – dar numai tu să mă înveţi, / căci numai tu le ştii curate / şi numai tu le faci de preţ. // [...] // Aş sta **răpit** în rugăciune, / dar numa-n fericitu-ţi loc, / să fiu doar unde tu m-ai pune, / să ard – dar numai pe-al tău foc.” (CBir 43-44, *Aş vrea, Iubire, să-nvăţ*); „În ceasul sfânt al serii / când stelele răsar, / doresc al privegherii / şi-al rugăciunii har; / **răpit** primeşte gândul / al cerurilor mir / când tremură umplându-l / ca pe-un divin potir.” (CS 79, *În ceasul sfânt al serii*).

*

După cum se observă din cele de mai sus, utilizările adjectivului provenit din participiu *răpit* relevă faptul că el dezvoltă, statistic vorbind, accepţii specific repetitive, unitare, constituindu-se în adevărate nuclee la nivel textual, cristalizate în structuri cu rol de intensificare semantică şi de organizare a expresiei. Autorul a urmărit şi aşezarea cuvintelor în anumite categorii de structuri pentru a da un anume relief nuanţelor acestora; ca atare, maniera de manifestare a repetitivităţii devine centrul de interes al multora dintre creaţiile lirice dorziene şi fiecare dintre aceşti termeni fundamentali, cu numeroase ocurenţe (unii – integraţi în familii lexicale ce pot fi studiate în paralel), ar merita abordări care să le evidenţieze locul în cadrul poeziei dorziene (cf., de pildă, familiile verbelor *a fermeca* sau *a încânta*, ale căror valenţe se ordonează, în principal, tot pe două paliere). Fără a încerca să facem ierarhizări şi menţinându-ne în limitele unei analize constatatoare, reţinem că aceste versuri trebuie plasate într-o experienţă personală de tip special, drept care valorile adjectivului discutat contribuie la construcţia unor arte poetice de factură mistico-religioasă, care primesc relief şi se configurează nu prin inovaţie, ci prin omogenitate şi repetitivitate.

Emblematică pentru poezia dorziană este, cu certitudine, construcţia textuală (semantică şi sintactică) ce lasă să transpară un mod aparte de a gândi actul poetic, care este unul centrat exclusiv pe raportul dintre om şi Creator. Pentru autor, poezia nu reprezintă deloc o sărbătoare a figurilor de stil, a mijloacelor artistice generatoare de spectaculozitate, drept care nici nu caută insistent şocantul, inovaţia lingvistică, fiindcă important este nu absolutul expresiei, ci absolutul Creatorului (pentru Care nutreşte un sentiment vădit de ataşament profund), coroborat cu atitudinea de umilinţă, de simplitate (inclusiv în limbaj) şi de sobrietate conştientă, asumată total în faţa sacralităţii. De asemenea, este remarcabilă conceperea textului prin acumulări şi dezvoltări în simetrii sintactice, ca mijloace esenţiale de

[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 343, s.v. *tăcere*; vezi şi Kallistos Ware, *op. cit.*, p. 9: „rugăciunea înseamnă vorbire tainică în har [...], vorbire a sufletului cu Dumnezeu, a lui Dumnezeu cu sufletul nostru şi înălţare către Dumnezeu, împărtăşire în lumina şi iubirea divină.”.

intensificare a mesajului. Eul auctorial nu trăieşte singur, ci mereu în dialog, adresându-se imperativ sau comunicând despre sine cu ajutorul unui lexic concentrat, fixat constant pe realizarea repetiţiilor şi a paralelismelor (cu rol în constituirea şi în desfăşurarea semnificaţiei), astfel încât versul însuşi să conducă spre tema generală şi, în definitiv, să jaloneze crezul artistic al autorului.

Surse

Dor, Cristian, *În aşteptarea Mirelui. Cântări de dragoste*, Beiuş, Tipografia „Doina", 1943.

CA = Dorz, Traian, *Cântarea Anilor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2006.

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CCnţ = Dorz, Traian, *Cântările Căinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.

CDin = Dorz, Traian, *Cântările Dintâi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2004.

CDr = Dorz, Traian, *Cântări de Drum*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2006.

CS = Dorz, Traian, *Cântări de Sus*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.

CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CVeşn = Dorz, Traian, *Cântarea Veşniciei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

EP = Dorz, Traian, *Eternele poeme*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2010.

Bibliografie

Băcilă, Florina-Maria, *Din nou despre derivatele cu prefixul* ***ne-*** *în lirica lui Traian Dorz*, în „Analele Universităţii de Vest din Timişoara". Seria ştiinţe filologice, L (2012), p. 115-122.

Băcilă, Florina-Maria, *The Lexical Family of the Noun* ***farmec*** *in Traian Dorz's Poetry*, în „Romanian Journal of Literary Studies" (Tîrgu-Mureş), nr. 4 / 2014, p. 343-350.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P – Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

Ilie, Emanuela, ***„Dă-ne, Doamne, mântuirea / pentru jertfa ce-am adus...". Poezia-rugăciune*** *în spaţiul închisorilor comuniste*, în Alexandru Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (editori), *Text şi discurs religios*, nr. 2 / 2010. *Lucrările Conferinţei Naţionale* ***Text şi discurs religios****, ediţia a II-a, Iaşi, 13-14 noiembrie 2009*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2010, p. 415-422.

Le Breton, David, *Despre tăcere*. Traducere de Constantin Zaharia, Bucureşti, Editura All, 2001.

Ware, Kallistos, *Rugăciune şi tăcere în spiritualitatea ortodoxă. Puterea Numelui sau despre Rugăciunea lui Iisus. Isihia şi tăcerea în rugăciune*. Cu un cuvânt înainte de Pr. Prof. Dr. Constantin Galeriu şi cu o postfaţă de Maxime Egger, Bucureşti, Editura Christiana, 2003.

DADA TROUGH LITERARY MAGAZINES

Elena Monica BACIU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Our study focuses on the importance of literary magazines of the time that not just resumes at publishing works but also contributes to the universality of the works and of the literary trends. The literary magazines " have a life " as described by Tristan Tzara in " Les Revues litteraires d'avangarde a l'origine de la nouvelle poésie". The literary history is recorded in their movement with many nuances that can sometimes be indistinguishable in published works. The avangarde magazines play an important role because they are the product of a creative act that enjoys more freedom than before.

Keywords: dada, chronology, literary space, periodicals, provocative nihilist spirit

La iniţiatorii dadaismului - Hugo Ball, Tristan Tzara, la Zurich; Francis Picabia, Marcel Duchamp în Statele Unite ale Americii; Richard Hullsenbeck, fraţii Herzfelde, Hans Arp, Max Ernst etc. în Germania; André Breton, Louis Aragon etc. la Paris se poate recunoaşte aceeaşi voinţa comună de distrugere, de revoltă fără precedent în istoria literelor şi artelor. Textele lor programatice sunt caracterizate de spargerea unităţii şi ordinii sintactice a frazei, corelată cu destrămarea ordinii logice şi semantice.

Hugo Ball este ideologul decompoziţiei limbajului, el exprimând dimensiunea profund negativistă a curentului dadaist, pe când continuatorul sau, Tristan Tzara, exprimă dimensiunea ludică, publicitar scandaloasă, participând astfel, la internaţionalizarea curentului.

Revistele franceze de avangardă ar fi :Sic (1916), Cabaret Voltaire (1916), publicaţiile DADA (1, 2, 3, Anthologie Dada, Dadaphon : 1917-1920), Maintenant (1918) Cannibale (1920) Z (1920), Projecteur (1920), Proverbe (1920), Littérature (1919-1924), Aventure (1921-1922), Le Coeur à barbe (1922), La Révolution surréaliste (1924-1929), Le Surréalisme au service de la révolution (1930-1933) și Minotaure (1933)

Revista *Cabaret Voltaire*, număr unic dirijat de Ball apare la Zurich în 1916 sub forma unui caiet de 32 de pagini fiind o culegere literar-artistică, textul fiind redactat în două limbi franceză și germană, susţinând vehement că „*dincolo de război și de patrie există oameni independenţi care trăiesc alte idealuri, iar intenţia artiştilor adunaţi aici este de a publica o revistă internaţională. Revista va apărea la Zurich şi va avea numele Dada*". Cea mai mare parte a textelor care sunt inserate,tocmai fuseseră obiectul unor recitări sau spectacole cum este cazul "*Amiralului ce cauta o casa de inchiriat*" , poem simultan de R.Huelsenbeck, M. Janco și T. Tzara, reprezentat la Cabaret Voltaire în data de 31 martie 1916. Este de reţinut importanţa cu care dada tratează poemul simultan , un tip de poezie ce se află la antipodul soloului poeziei lirice tradiţionale. Poemele simultane ale lui Tzara anulează muzicalitatea poeziei, vocile se suprapun se contorsionează fără nici cea mai mică remuşcare sau dorinţă de armonizare atât în planul sonor cât și în cel al logicii.

Preocuparea de internaţionalizare a manifestărilor dada a fost prioritară deşi editorul, german de origine explică faptul că nu are nici o legătură cu mentalitatea germană în Notes redactionnelles/ Redactionnelle Notizen. Cu toate acestea Hugo Ball se va distanța de dada tocmai pentru că se va lovi de ostilităţi de ordin naţionalist din partea francezilor care susţineau că dada este produsul unui german care vroia să facă propaganda poporului lui 1. Tzara și Huelsenbeck confirmă în „Dialogue entre un cocher et une alouette" că dada nu are nici o legatură cu razboiul și că doreşte să devină o activitate internaţională.

Revista Dada a cunoscut între 1917 și 1921 şapte numere : Dada 1- culegere artistică și literară (Zurich iulie 1917) Dada 2 – culegere artistică și literară (Zurich, decembrie 1917) Dada 3 (Zurich , decembrie 1918, Dada 4/5- Antologie dada(Zurich, mai 1919) Dada 6 – Buletin Dada (Paris, februarie 1920), Dada 7 –Dadaphone(Paris, martie 1920), Dada au grand air-Der Sangerkrieg în Tirol (Paris, septembrie, 1921)

În unele reviste dadaiste, se cultivă absurdul într-o manieră direct jurnalistă. Spre exemplu, în Bulletin Dada, sub semnătura Sinistre Farceur sunt inserate ştiri false ca "Philipe Soupault s-a sinucis", sau se găsesc reclame sub forma unor presupuse corespondențe de la cititor precum "*sunt 15 zile de când iau 391 şi observ cu satisfacţie un rezultat într-adevăr surprinzător: sânii mei care căzuseră în urma bolii, au redevenit ce erau înainte*". Tristan Tzara a vorbit despre acţiunile dadaiste prin corespondențele pe care le avea în toata lumea, prin popularizarea evenimentelor dadaiste în ziarele cunoscute. M. Sanouillet e de părere că dadaiştii plăteau pentru apariţia unor anunţuri în presa pariziană sau regională, ajungând în acest mod să „coboare dada-ul".

Primele două numere ale revistei Dada nu conţin producţii în germană decât în franceză și italiană însă artiştii germanofoni sunt reprezentaţi puternic prin operele artistice, dadaiştii nesupunându-se total cenzurii. Cu Dada 3 avându-l pe Tzara ca organizator, revista explodează prin pagini pline cu texte literare, artistice, imagini, cititorului fiindu-i foarte greu să le desluşească intenţia. Cu numărul acesta al revistei se conturează spiritul dada nihilist și anti artistic renunţându-se în titlul revistei la denumirea de *culegere literar artistică.*

În locul afirmaţiilor pozitiviste din primul număr când Tzara scria" *ceea ce scriem despre arta este opera de educare și ea poate exista doar în acest sens. Noi vrem să facem oamenii mai buni ca ei să înteleagă , că doar fraternitatea există în momentul în care frumosul este viaţa concentrată[...] Îmi deschid inima ca oamenii sa fie mai buni*", urmează etapa dezgustului atât de vehementă din Manifest dada 1918: „ *Orice operă picturală sau plastică e inutilă; ea să fie un monstru ce sperie spiritele slugarnice, și nu dulceagă pentru a împodobi refectoriile animalelor în costume omeneşti, ilustrări ale acestei triste fabule a omenirii. - Tabloul este arta de a face să se întâlnească două linii geometric constatate ca fiind paralele, pe o pânză, în faţa ochilor noştri, în realitatea unei lumi transpuse conform unor noi condiţii și posibilităţi. Lume care nu e specificată și nici definită în operă, ci aparţine în nenumăratele ei variaţiuni spectatorului*". Deci după dorinţa de a recrea arta într-o manieră plăcută și umană , intenţiile dadaiste se îndreaptă spre acţiuni destructive. Acestă activitate din numarul 3 al revistei coincide și cu moartea lui Appolinaire dar și cu sosirea la

1Hugo Ball, *Dada à Zurich.* Le mot et l'image (1915–1916), traduction Sabine Wolf, Les Presses du réel, Dijon, 2006

Zurich a lui F.Piccabia care va da un impuls și mai decisiv mișcării aducând înaintea publicului propriile sale creaţii de pictura dada.

Dada 4/5 sau Antologia Dada din mai 1919 apare în două formate: unul exclusiv în franceză , celălalt bilingv franceză-germană și este ultimul număr care iese la Zurich. Aici în anexa intitulată: *Proclamation sans pretention* , Tzara își susține programul nihilist și provocator care-l va însoți defapt în aventura dada , elemente ce își vor pune amprenta pe mișcarea literar artistică dada dar și care-i vor deschide artistului noi orizonturi de creație:

” *Noi nu căutam nimic, noi afirmăm vitalitatea, fiecărei clipe ,*
antifilosofia acrobaţiilor spontane regătiţi acţiunea geiserului
sângelui nostru - formaţie submarină de avioane transcromatice,
metale celulare şi cifrate în saltul imaginilor deasupra regulamentelor frumosului şi a controlului său
Asta nu e pentru lepădăturile care-şi adoră încă buricul”[2]

Dada 6 sau Buletin Dada ce servește drept program la matineul dada al Salonului Intependenților din 5 februarie 1920 și numărul 7, Dadaphone oferă si azi câteva pagini de lectură de divertisment unde se împletește satira, umorul, violența spre intrigarea publicului cititor.

Însă revista Dada nu este singura de pe piaţă martoră a evenimentelor dadaiştilor, *391*, revista lui Francis Piccabia(1917-1924) apare prima dată la Barcelona, nr. 1-4 1917, numerele 5-7 la NewYork 1917, nr. 8 la Zurich 1919, și la Paris de la nr. 9-19.Titlul acestei reviste vine de la 291 o revistă care apărea la New York sub conducerea lui Alfred Streglitz și care se ocupa de o galerie de tablouri moderne situată la nr 291 pe 5-th Avenue.

Primul număr al revistei 391 are pe coperta Novia- o operă mecanică realizată de Picabia, înăuntru o pictură de Marie Laurencin, poeme de Max Goth și Francis Picabia. Numărul 12 o are pe copertă pe faimoasa Monalisa, purtând o pereche de mustăți, creaţie a lui Duchamps, și căreia i-a fost dat numele L.H.O.O.Q iar pagina a treia, o reprezintă pe Fecioara Maria printr-o pată de cerneală. Întregul număr este oglinda unei atitudini violente împortiva artei mercantile, împortiva tradiţionalismului.

Proverbe, o foaie lunară condusă de Paul Eluard, din februarie 1920 până în iulie 1921 cu 6 numere doreşte să fie o publicaţie ce tratează problema limbajului odată cu versurile lui Appolinaire :

„*O bouche l’homme est a la recherche d’un nouveau langage*
Auquel le grammairien d’aucune langue n’aura rien a dire”

Revista lui Eluard pune în discuţie cuvintele și frazele, locuţiunile, limbajul vorbit și limbajul scris.3 Colaboratorii revistei, adepţi ai lui Jan Paulhan respectă filosofia acestuia care spune despre cuvinte că sunt exploatate din necesitate însă odată scopul îndeplinit acestea nu mai vorbesc despre ele însele, și propune uitarea cuvintelor și distrugerea sintaxei ştiute

[2] *DADA* n°4-5, http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/00cover3.htm

[3] “*Euald inainte să devină al nostru a fost amicul lui Jan Paulhan și va participa timp îndelungat la preocupările acestuia : el va cultiva în planul poetic , savantele sale obiecții în materie de limbaj* » traducerea noastră, Andre Breton, Entretiens, apud, Michel Sanouillet, *Dada a Paris*, Edition nouvelle, revue remanie,et augumentee par Anne Sanouillet ,preface de Michelle Humbert, CNRS Editions, 2005, Paris, p.184

pentru a crea ceva nou. Paulhan a exersat asupra lui Paul Eluard o influență notabilă și în conturarea programului revistei:" *Eu sunt preocupat în a demonstra că cuvintele nu sunt o traducere a gândurilor cum este în cazul scrierii telegrafice sau a semnelor scrierii , dar un lucru în sine o materie de redus și dificilă* „4

Numarul 2 al revistei din 1 martie 1920, foloseşte artificii tipografice cum este situaţia articolului lui Picabia care devine ilizibil deoarece a fost imprimat de mai multe ori propoziţia „*Eu nu am putut niciodată decât să pun apă în apa mea* „5 Păstrând încă anonimatul autorilor, penultimul număr al revistei a fost distribuit gratuit sub forma unei foi denumită „ număr special de arta și de poezie" pentru a găsi persoane interesate de abonament , iar nr. 6 care devine numarul 1 al L'Invention și prezintă firul roşu al spiritului lui Eluard.

Celine Arnaud, soția lui Paul Dernee, scriitoare ce aderă la spiritul dada face să renască *revista Z* lansată de soţul ei, însă se distinge față de aceasta în primul rând prin formatul ei „*Projecteur este o lanterna pentru orbi. Nu își vinde luminile pentru că sunt gratuite.Projecteur râde de tot: bani glorie și reclamă* „6.Textele din interior se încadrau perfect în liniile dada. Festivalul ţinut la sala Gaveau și anunţat în primul număr al revistei, devine prilej de publicitate pentru revista care va cunoaşte un singur număr și care va dispărea din cauza unui proiect de mare anvergură lansat de soții Dermee, o revista de mare tiraj *L'esprit nouveau* ce apare în octombrie 1920, care făcea profit moderniştilor reuniţi.

Revista fondată și condusă de Louis Aragon, Andre Breton și Philipe Soupault *Litterature*, publică între 1919 și 1921 în jur de 20 de numere, iar cu numarul 13 unde sunt regrupate cele douăzeci și trei de manifeste ale Mișcării dada, revista se declară dada. După ce aderă la spiritul dada, revista *Litterature* cunoaşte dezbinarea coordonată de Andre Breton și care antrenează sfârşitul curentului dada. Folosindu-se de argumente anti-literare, preluate o parte chiar din repertoriul dadaist, preia frâiele și impune un nouă eră, cea a suprarealismului. Sub conducerea lui și a lui Philipe Soupault noua serie a revistei apare în martie 1922.

În acelaşi an, în aprilie 1922 apare Coeur a barbe, un caiet realizat de Eluard, Dessaignes și Tzara anunţând că publicaţia „*nu va conţine nici literatura, nici poezie*" Dadaiștii s-au opus pretenţiei organizatorilor de a participa la Congresul pentru determinarea directivelor și apărarea spiritului modern și îi reproşează lui Breton alianţa cu Revista Esprit Nouveau, concepţiile acesteia, dogmatismul pretenţios, fiind opusul libertăţii spirituale pe care dada o proclama. Refuzul dadaiştilor de a participa la acest Congres a fost luat ca o ameninţare iar „ Lăsaţi tot" a lui Andre Breton pecetluieşte ruptura lui cu dada: "*Lăsaţi tot. Lăsaţi Dada. Lasă-ti nevasta. Lasă-ți amanta. Lasă-ți speranţele și temerile. Lasă-ți copii în păduri. Lasă-ți substanţa pentru umbră. Lasă-ți viața uşoară, lasă-ți ceea ce aveai pentru viitor. Haide, la drum.*"

Catalogul Salonului Dada apare cu ocazia expoziţiei Studioului Champs Elysees în iunie 1921 unde putem citi: „ *Nimeni nu este îndreptăţit sa ignore Dada, imposibil nu este dada .Dacă vreţi să muriţi continuaţi* "

[4] Jean Paulhan, scrisoare adresată lui Paul Eluard, inserată în exemplarul Gaffede Litterature, Bibliotheque Nationalle, pZ,1816, apud, Michel Sanouillet, *Dada a Paris,* Edition nouvelle, revue remanie,et augumentee par Anne Sanouillet ,preface de Michelle Humbert, CNRS Editions, 2005, Paris

[5] Revista Proverbe nr 2 p. 1

[6] Revista Projecteur nr 1 mai 1920,pag 1

Publicarea simultană a unor reviste nu este datorată unei coincidenţe ci este vorba de efortul dadaiştilor pentru a atrage atenţia publicului conducându-se după ideea că nu este nevoie de o revitstă de 60 de pagini pentru a zgudui lumea artistică, pentru public fiind nişte misterioase frânturi sau „multiple tentacule a unui monstru excesiv umflat care se numea dada”7

Dadaiştii au stiut sa valorizeze partea polemica şi senzaţională a jurnalismului modern , al cărui produs şi este iar stilul lor intrigă publicul cititor, atrage cu orice preţ atenţia, facând o reclamă de un gust îndoielnic de cele mai multe ori.

Prezenţa constantă a absurdului în programul dadaist este liantul care leagă producţiile literare şi artistice ale vremii din zone şi colţuri diferite ale lumii, pentru că dimensiunea acestui fenomen nu este limtată nici din punct de vedere artistic, nici din punct de vedere geografic, tentaculele sale se întind în avangarda europeană

Bibliografie:

1. BALL Hugo, *Dada à Zurich*, traduction de l’allemand et notes de Sabrine Wolf, Nouvelle édition revue et corrigé, Les presses du réel, 2006
2. FAUCHEREAU, Serge, En songeant a Tristan Tzara, Caiete Critice, Fundaţia Naţională de ştiinţă şi artă , nr 1,2,3, 2009.
3. HAUSMANN Raoul , *Courrier Dada,* Editions Allia, Paris 2004
4. MARTIN, M., *En guise d’introduction. Sur l’avant-garde en general et l’avant-garde roumaine en particulier*, în “Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires”, Editura Univers,Bucuresti, nr.1-2, 1994,
5. SANOUILLET Michel, *Dada a Paris,* CNRS Editions, Paris, 2005
6. TZARA Tristan, *Şapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930,* Versiuni romaneşti, prefaţa şi note de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1996.
7. TZARA Tristan, Manuscrits TZR 358, *Poésie latente et poésie manifeste,* Bibliothèque Jaques Doucet, Paris
8. TZARA Tristan , *Manfeste dada 1918,* dans *Les revues d’avant-garde à l’origine de la nouvelle poésie,* 4-eme émission, texte de Tristan Tzara, Biblioheque J. D. Paris, manuscrit TZR 677

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

[7] Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Edition nouvelle, revue remanie,et augumentee par Anne Sanouillet ,preface de Michelle Humbert, CNRS Editions, 2005, Paris, p.184.

THE FACES OF TRUTH

Marosfői ENIKŐ
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This paper speaks about the different views and the different meanings of truth, examining the modern, contemporaneous novel of Nagy István and Augustin Buzura. One of them was a fighter for the "new era", the other an opponent of it. The modern man does not have the right to judge or to condemn, as we will see, because every age has its policy, theory, and desire.

Keywords: reality, meanings, theory, contemporaneous, novel.

Câte feţe poate avea adevărul? se poate pune întrebarea. În decursul istoriei au apărut multe şi diverse teorii, dezbateri şi lucrări filozofice pe tema adevărului, însă, încă nimeni nu a dat un răspuns general acceptat. Potrivit cercetărilor, Aristotel a lansat, în opera lui intitulată *Despre interpretare*, discuţia privind adevărul şi de atunci încă se dezbate tema.

În Dicţionarul Explicativ, definiţia cuvântului „adevăr" apare astfel:

ADEVĂR, adevăruri, s. n. **1.** Concordanţă între cunoştinţele noastre şi realitatea obiectivă; oglindire fidelă a realităţii obiective în gândire; ceea ce corespunde realităţii, ceea ce există sau s-a întâmplat în realitate. … **2.** Justeţe, exactitate.

Ce înseamnă acest „adevăr" pentru omul comun? Înseamnă ceea ce vede, crede, simte sau gândeşte. Fiind vorba despre lucruri subiective, se poate deduce, că *adevărul* înseamnă altceva pentru fiecare om. Se pot ivi diferenţe de nuanţe sau chiar contrare, adică un *adevăr* pentru un al doilea ar putea semnifica chiar opusul primului sens.

Analizând din punct de vedere al timpului, *adevărul* antichităţii nu mai înseamnă *adevăr* în zilele noastre. În confirmarea acestei teorii, să ne uităm numai la miturile sau la convingerile umanităţii, cum ar fi, de exemplu, mitul soarelui. În mitologia japoneză, el s-a născut din ochiul stâng al lui Izanagi, la egipteni, a apărut din adâncul apelor pe un vârf de munte, în mitologia greacă este fiul lui Zeus şi Leto şi am putea continua, exemplele sunt de nenumărat. În zilele noastre nimeni nu mai dă crezare acestor legende, soarele fiind considerat o stea din sistemul solar, un corp cosmic.

Aceeaşi schimbare s-a întâmplat şi cu adevărul exprimat de scriitorii discutaţi. Ambii povestesc despre acelaşi adevăr, dar pentru unul dintre ei, adevărul este onest, corect, veritabil şi valoros, este un adevăr despre care este convins că merită să discute, să scrie deschis şi care merită să fie apărat, iar pentru celălalt, acelaşi adevăr, trebuie ascuns, transpus în metafore şi simboluri. Explicaţia constă în schimbarea adevărului în timp, pentru că Nagy István descrie imaginea acelui adevăr în anii '30-'50 şi Augustin Buzura îl prezintă în anii '70-'80. Este vorba despre comunism, partidul comunist şi despre cum au trăit oamenii cu aceste „adevăruri".

Mişcarea sindicală reprezenta un aspect de importanţă majoră în ideologia comunistă, era organizaţia care recruta, educa, unea populaţia muncitoare şi care lupta pentru drepturile ei. În lumea lui Nagy István, era locul de adunare şi de organizare al muncitorimii, era

mijlocul prin care se ajutau reciproc, forul care organiza grevele în scopul îmbunătăţirii vieţii oamenilor. În primul volum al operei autobiografice găsim deja o menţiune despre o organizaţie, care coordona viaţa unor muncitori. Scriind despre anii 1914, despre vestea decesului arhiducelui Franz Ferdinand al Austriei, într-o discuţie, tatăl lui spune că „Mă duc mâine la *club*. Va spune conducerea ce să facem."[1] Clubul pomenit este organizaţia sindicală la care aderase capul familiei. Peste câteva pagini, putem citi despre un nenea Blázsi care „pledează în numele celorlalţi"[2] pentru mărirea salariului lucrătorilor de la ciubotăria lui Farkas, unde lucra şi scriitorul ca ucenic. Intrând în contact la o vârstă atât de fragedă cu ideea de ajutor reciproc, la prima ocazie ivită se alătură şi el grupării. În această primă etapă nici nu înţelege şi nici nu ştie exact ce este sindicatul, dar fiind din fire altruist, simte că aparţine acestei grupări şi pe tot parcursul vieţii lui, a luptat pentru drepturile altora. De multe ori a intrat în conflict cu familia, mai ales cu mama lui, a îndurat torturile, bătăile, riscul de a fi prins şi închis. În această vreme, în anii '30-'50, mişcarea sindicală era în ilegalitate, dar funcţiona şi lucra foarte eficient în apărarea drepturilor sau în câştigarea unor drepturi. Au organizat greve care au dus la mărirea salariilor, la condiţii de lucru mai bune, au contribuit la educarea masei, au înfiinţat prima grădiniţă, primul cabinet medical general şi gratuit, au organizat întruniri culturale, colectări pentru cei fără venit. Asta şi era menirea sindicatului, de a ajuta muncitorimea.

În anii 1970-1980, când Augustin Buzura îşi scrie romanul „Drumul cenuşii", mişcarea sindicală era drastic schimbată. Nu mai acţiona pentru angajaţi, sindicatul liber fiind lichidat şi transformat în sclavul partidului comunist. Acum era numai o mişcare fantomă, cu slogane vechi şi proceduri noi. În cazul minerilor din Valea Jiului, sindicatul era alături de Verdeţ şi de partid, nu s-a ridicat în favoarea ortacilor, nu i-a ajutat în nicio privinţă.

Modul de viaţă al oamenilor muncitori, între anii 1920 şi 1944 era influenţat aproape în exclusivitate de salariul primit, de banii câştigaţi. Celor mulţi nu le păsa, nu erau interesaţi de partide, de organizaţii sau de politică. Dacă aveau mâncare zilnică şi câteva haine acceptabile şi un acoperiş deasupra capului, erau mulţumiţi. Cei care aderaseră la vreun partid sau la vreo mişcare, aveau viaţa mai complicată dar totodată mai organizată, pentru că liderii îi conduceau, le dirijau zilele, dar trăiau cu permanenta frică de a nu fi deconspiraţi. Liderii se temeau de cei slabi, ca la vreun interogator să nu cumva să spună ceva şi să vină organele de siguranţă, de represiune peste ei. Viaţă liniştită aveau numai cei imparţiali, dar ei nu aveau pe cine să se bazeze, în afară de familie. Membrii de partid sau de sindicat se ajutau reciproc, chiar şi când se întâlneau în închisori. Cu acest suport moral şi fizic a reuşit scriitorul maghiar Nagy István să rămână în viaţă şi să devină renumit. Fiecare mişcare, gând al lui era ghidat de ideea de a fi comunist, chiar şi nuvelele şi romanele se scriau la ordinea sau la sugestia partidului. Vorbind despre începuturile carierei lui de scriitor, mărturiseşte în volumul *Hogyan tovább*?, faptul că a început să scrie la îndemnul lui Blum Antal, un conducător local al sindicatului. Şi era îndemnat să scrie sincer, deschis, cu scopul măreţ de a transmite cititorilor zbaterile, chinurile zilnice ale proletariatului.

[1] Nagy István, „Sáncalja", Editura Kriterion, Bucureşti, 1979, pg.145
„Felmegyek holnap az *egyletbe*. A vezetőség majd megmondja, mi legyen."
[2] ibidem, pg.209
„a többiek nevében szót emel"

Mişcarea comunistă în perioada dintre cele două războaie mondiale se manifesta în primul rând pe plan spiritual, pentru că faptul de a fi comunist însemna mai ales o legătură, uniune ideologică şi că fapte, acţiuni concrete întreprinse de comunişti erau puţine. În această perioadă ideologia era infiltrată în gândurile populaţiei prin reviste, ziare, cărţi şi discursuri sau întâlniri clandestine. Mişcarea fiind ilegală, necesita disciplină, precauţie şi scepticism din partea adepţilor faţă de restul oamenilor. Membrii ei aveau un mod de viaţă extrem de ordonat, dirijată de conducători, de întâlniri, de programe zilnice prealabil stabilite. Răspândind ideea de „egalitate economică" insuflau oamenilor speranţa unei vieţi decente, mai uşoare şi mai sigure. Poate şi din cauza faptului că masa membrilor era needucată şi uşor controlabilă, în ciuda faptului că erau urmăriţi, pe zi ce trecea erau mai mulţi. Astfel mişcarea devenea o ameninţare la care autorităţile reacţionau drastic. „Radicalismul politic în epoca interbelică era o tendinţă mult mai răspândită decât le vine astăzi unora să creadă. O asemenea atitudine era practic impusă de condiţiile mediului politic şi social. ..., predominau abuzurile şi comportamentul arbitrar al celor aflaţi la putere faţă de cei pe care-i priveau ca pe o potenţială ameninţare."[3]

O reacţie identică este descrisă şi în romanul *Drumul cenuşii* având în vedere dispariţia persoanelor „incomode" sau „ameninţătoare" pentru liniştea publică. O frază a romanului ne oferă o imagine clară despre modul de viaţă al anilor '70-'80: „Prima lege a supravieţuirii: să nu gândeşti; iar dacă totuşi nu te poţi abţine, atunci obişnuieşte-te să taci; şi dacă ţi-e imposibil să taci, nu-ţi mai rămâne decât ultima şansă, să spui invers decât ai gândit!"[4] Această afirmaţie ilustrează adecvat felul de a gândi al scriitorului, ne spune cum trebuie citit romanul, ne spune că nu ceea ce este scris prin litere este esenţa, ci ceea ce se găseşte printre rânduri, lucrurile subînţelese, sugerate subtil, cu tact scriitoricesc aproape de neîntrecut. Aflăm din acest sfat tot ce putea face un om ca să rămână în viaţă în era comunismului. Să tacă sau să spună invers decât a gândit. Faptul că minerul nu s-a conformat acestei idei duce la tragedia vieţii lui. Ridicându-se pentru a obţine condiţii de viaţă mai bune, îşi pierde locul de muncă, familia, chiar şi sănătatea lui mintală, devine victima autorităţilor.

Protagonistul operei, Adrian Coman, trăind drama omului gânditor şi fiind în incapacitatea de a se exprima liber, îşi pune întrebări mistuitoare precum „Dacă ne temem mereu, dacă renunţăm la gânduri, la păreri, dacă trăim ca nişte roboţi, doar pentru a face plăcere unora, atunci ce fel de fiinţe suntem?"[5] întrebări la care nu primeşte răspuns şi care ne arată tehnica cea mai eficientă a autorităţilor prin care controlau populaţia, adică teama. Buzura ne prezintă prin meditaţia ziaristului faţa întunecată a zilelor acelor vremuri, realitatea dezolantă şi motorul tuturor acţiunilor oamenilor, teama, care domina chiar şi gândurile. „...frica m-a făcut să descopăr peste tot ochi şi urechi, fantome, amintiri negre, semne ciudate; fiecare om mi se părea un urmăritor ... *Dar mi se părea cu adevărat, sau erau?*"[6] „…aveam sentimentul că suntem urmăriţi, că un ochi ironic ne supraveghează mişcările"[7], „…frica de

[3] „Portretul unei epoci: România anilor 1930", Fundaţia „Profesor George Manu", 2013, octombrie
[4] Augustin Buzura, op. cit., pg.8
[5] idem, pg.11
[6] ibidem, pg. 394
[7] ibidem, pg. 324

mine însumi, de ea, de acel necunoscut ochi simţit pretutindeni care mă obligă să-mi cenzurez mişcările”[8].

Este interesant de observat faptul că pe parcursul anilor, când comuniştii erau în ilegalitate, membrii partidului sufereau din cauza aceloraşi tehnici de suprimare pe care ei le vor adopta şi utiliza odată ajunşi la putere. Sentimentele şi comportamentele umane nobile descrise de Nagy István, cum ar fi speranţa, disciplina şi faptele bune, cu trecerea anilor se transformă în frică şi suprimare. Iată cum se schimbă în timp *adevărul*.

O altă componentă prezentă în ambele opere discutate este *figura conducătorilor*. În cadrul oricărei mişcări sau organizaţii figura conducătorilor constituie un aspect de importanţă majoră. Liderii anilor interbelici aveau personalitate puternică, spirit al progresului, se socializau repede, statutul lor de conducător le conferea aer de salvatori ai vieţii muncitorimii, erau credincioşi ideii pentru care luptau, influenţau pozitiv opinia publică şi sensibilitatea colectivă.

Există însă o diferenţă esenţială între *adevărata* şi *impusa* imagine a conducătorului. Liderii perioadei reprezentate de Nagy István erau într-adevăr oameni carismatici, intelectuali sau cu inteligenţă înnăscută, aveau cunoştinţe vaste din aproape orice ramură a ştiinţelor. Ei chiar luptau şi îndurau orice pentru îmbunătăţirea vieţii altora, ei educau populaţia, ofereau modele de urmat. Însă liderii descrişi de Augustin Buzura ne oferă o imagine dezolantă despre conducătorii anilor ’70-’80. Persoanele ajunse în funcţii de conducere erau needucate, brutale, aveau un limbaj obscen şi un comportament meschin. Imaginea şi stilul, limbajul contabilului şef de la Exploatarea forestieră din Ulmoasa, unul dintre conducătorii satului, este parcă preluată dintr-o comedie caragialiană. Contabilul îl caută pe Adrian Coman ca să-i înmâneze nişte poezii denumite „folclor nou” şi scrise de el şi ca să-l roage să le publice în ziarul lui. „Gazda dumneavoastră v-a spus cine sunt, aşa că nu-mi rămâne decât să vă aduc la cunoştinţă pseudonimul meu literar ... sunt poetul amator Eustaţiu G. Călinescu, destul de cunoscut prin cercurile artistice amatoare ... Se duce lumea la oraş, trage acolo mâţa de coadă, s-a obişnuit cu normele ... De sărbătorit? Nimic special, că nu era ocazie să nu fi făcut bis! Adevărul curat este că primise Găvrilă un ciubuc şi mai marele nostru, Socoliuc, ne povestea cum a reuşit să-l îmbete chiar şi pe Sfântul din Ulmoasa. Căci dispunem şi noi de un sfânt... O fi şi ăsta vreo oaie rătăcită de turmă, treaba lui, mai bine să nu-l vezi!... Eu nu l-am văzut pe sfânt, că mă tem de el, am aşa o înfiorare chiar şi când mă gândesc ... Dumitru susţine că o dată l-a avut în mână ... Socoliuc l-a ameninţat că-l răstigneşte pe cruce [pe sfânt]... Dar Dumitru n-a avut noroc ... crucea a început, din senin, să ardă, iar bietul om a tras o sperietură soră cu moartea ... încât nevastă-sa, o femeie bună să o aibă alţii, duşmanii tăi, i-a adus trei babe să-i descânte... Când şi-a revenit, a mai tras o beţie ... [Socoliuc]A băut atâta ţuică încât ar putea porni o hidrocentrală...”[9] Făcând aluzii la George Călinescu, ne arată megalomania, lipsa de respect şi grosolănia personajului exponent al elitei satului. Monologul contabilului ocupă şase pagini ale romanului, este o expunere incoerentă, cu salturi de la o idee la alta, bârfind din viaţa satului şi caracterizând locuitorii. Studiind cu atenţie stilul şi limbajul contabilului se poate constata un mod de gândire nesistematic şi dezorganizat. Limbajul utilizat este specific majorităţii liderilor acelor timpuri. Prin acest monolog autorul ne dezvăluie lumea interioară a

[8] ibidem, pg. 338
[9] ibidem, pg. 345-350

eroilor lui, modul lor de a gândi, de a găsi sau numai a căuta cale de ieşire din impasul sufletesc, social sau profesional în care se află. În centrul acestui „fluviu de gânduri" stă imaginea primarului Socoliuc, adevăratul conducător al satului, un om grosolan, hain, rău, care nu acceptă altă autoritate decât a lui, care trebuie să ştie tot ce se întâmplă în sat. Ipocrizia şi duplicitatea, în cazul conducătorilor prezentaţi de Buzura, sunt la ele acasă.

Mentalitatea timpului, politicul, contradicţia dintre nivelul de educaţie şi locul ocupat în societate sunt puternic şi în manieră realistă arătate prin personajele operei. Iată cum se exprimă celebrul Socoliuc: „Totdeauna trebuie să fii foarte atent cu cel de care depinzi şi să-l simţi din vreme pe cel ce l-ar putea înlocui. ... Taci, dracului, că acum vorbesc eu! Dacă vrei să-ţi meargă bine, nu-mi face nervi!"[10] Să ne amintim că Socoliuc este primarul satului. Personajul ilustrat prin el este dovada vie despre felul cum degradarea morală provocată de conducerea comunistă a ţării şi-a pus amprenta chiar şi pe spiritualitatea oamenilor. „Augustin Buzura, spirit speculativ şi dominat, propulsat de o fecundă sfântă mare nemulţumire, atinge, în paginile cărţii, nu puţine chestiuni grave, din domeniul rural, industrial, civic, social, medical, educaţional şi, mai presus de toate, moral, frământarea etică fiind a sa *faculté maîtresse*. Formularea lor curajoasă nu-l lasă indiferent pe cititorul de azi."[11] Scriitorul redă cu dispreţ monologul confuz şi banal al personajelor ieşite din ordinea socială potrivit educaţiei lor şi ajunse conducători.

Unul dintre meritele scriitorului Augustin Buzura este „aspiraţia de a înfăţişa obiectiv societatea actuală"[12], inclusiv pe liderii acestei societăţi, ale căror acţiuni sunt calculate şi dirijate de interese proprii, de interesul strict pentru propria familie, a cărei bunăstare e etalată fără ruşine în faţa cetăţenilor. „Unii au început să se ocupe exact cu ceea ce nu se pricep. Un fel de concurs stupid: cine strică mai trainic, cine este mai diletant"[13] constată indignat autorul prin vocea unui personaj.

Am putea continua, opera abundă în exemple şi ne arată imagine fidelă a realităţii, prezentându-ne moralitatea, stilul, limbajul şi comportamentul liderilor timpului care erau nişte fanatici inculţi, criminali politici care au dus pentru acapararea puterii o luptă distrugătoare, au făcut compromisuri fără scrupule şi trăiau în spaimă permanentă. În lumea conducătorilor comunişti nimic nu era real. Tovarăşii minţeau în faţă pe oricine, denaturau adevărul în faţa lumii şi chiar şi în faţa lor înşile. Augustin Buzura a făcut un efort aproape inuman pentru a se orienta în această mocirlă a ipocriziei, reuşind să lase posterităţii o imagine reală în privinţa celor suspuşi.

Din nou avem dovada palpabilă a întoarcerii cu 180º a lucrurilor, ideilor, principiilor sau chiar a scopurilor ideologiei comuniste. Totul s-a întors pe dos. Cu trecerea anilor, mişcarea, modul de viaţă, conducătorii, organele statului, tot ce însemna „comunist" a devenit rău, malefic, abject, cu două feţe, egoist şi represiv.

Un alt aspect important în operele scriitorilor Nagy István şi Augustin Buzura este organul statal *siguranţa/securitatea*. Siguranţa, adică Serviciul Secret de Informaţii, alături de

[10] ibidem, pg. 400

[11] George Pruteanu, „Doar materia cenuşie", Revista Convorbiri Literare, 1986, iunie, Nr. 6

[12] Ion Simuţ, „Augustin Buzura. Romanul condiţiei umane precare, în comunism şi dincolo de comunism", Literatura română contemporană, Anul III, curs XII, pg.160

[13] Augustin Buzura, op. cit., pg.358

Inspectoratul General al Jandarmeriei, era instituţia de stat care culegea, verifica şi completa informaţiile care interesau apărarea naţională. Din anul 1924 lucra sau recruta numai civili care se mişcau uşor în rândul populaţiei şi trădau fără scrupule pe oricine. Perioada interbelică a acestui organ, povestită de Nagy István, ne este prezentată cu lux de amănunte, privind modul de operare a serviciilor secrete cât şi urmările acţiunilor lor. În această privinţă *adevărul* a rămas neschimbat căci, analizând opera lui Augustin Buzura din puntul de vedere al faptelor securităţii, putem trage concluzia că numai denumirea instituţiei s-a schimbat în anii de după cel de al doilea război mondial şi nişte nuanţe neînsemnate în metodele lor de anchetă. Buzura nu ne prezintă niciun detaliu concret despre acest instrument al Partidului Comunist dar printre rânduri, în cazul unui studiu atent, se pot observa nenumărate trimiteri la faptele şi la urmările faptelor lui. Diferenţele le putem enumera în doar câteva puncte: de la cruzimea directă au trecut la cruzimea indirectă, ascunsă, mascată; în etapa dinaintea celui de al doilea război mondial cei anchetaţi erau nenorociţi, distruşi fizic iar după război cei anchetaţi au dispărut ori au înnebunit. Trebuie să menţionez că intenţia mea nu este să generalizez urmările cruzimii celor de la securitate, preocuparea mea vizează numai operele discutate mai sus.

Siguranţa ocupă un loc central în tetralogia scriitorului maghiar deoarece soarta protagonistului depinde de ea, atât cursul evenimentelor cât şi viaţa lui sunt influenţate de multe ori de această instituţie. În cele peste 2200 de pagini ne sunt înşirate nume ale persoanelor distruse, nenorocite fizic în urma torturilor, interogatoriilor, iar autorul descrie amănunţit decursul anchetelor, brutalitatea metodelor aplicate, oferindu-ne o imagine şocantă despre procedeele de represiune. În acea vreme comuniştii, socialiştii şi sindicaliştii erau îndeosebi căutaţi de siguranţă, ei reprezentau duşmanul ţării. Cu regularitate erau arestaţi, cercetaţi, duşi la parchet sau la jandarmerie. Oricare fapt social neconvenabil autorităţilor era pus pe seama opoziţiei şi mişcărilor aflate în ilegalitate, astfel, chiar dacă nu era „munca" lor, oricând se puteau aştepta la arestări, care de cele mai multe ori au şi avut loc. Totodată, siguranţa lucra mână în mână cu cenzura, împiedicând apariţia atât a cărţilor cât şi a articolelor de ziar. Ni se pare cunoscut? Da. Citim naraţiunea lui Buzura, întâmplare petrecută cu 30 de ani după cronica lui Nagy István, şi parcă am fi în aceeaşi eră. Ziaristul Coman ar dori să scrie şi articole despre „cazuri semnificative, complicate, cu largi consecinţe"[14] dar nu îi este permis. Se plimbă prin ţară cu casete şi cu caiete preţioase lui, înregistrări şi însemnări pe baza cărora doreşte să-şi scrie cartea, dar tot amână, nu are curajul necesar să se apuce de scris. În fiinţa lui, undeva adânc, s-a infiltrat sentimentul fricii, sentimentul de a fi urmărit, sentiment care îl împiedică să se exprime liber. Teama comuniştilor din timpul ilegalităţii parcă s-a intensificat cu trecerea anilor şi odată ajunşi la putere exercită o influenţă şi mai puternică asupra oamenilor. Cenzura nu îi putea împiedica în a edita sau a răspândi manifeste sau diferite scrieri, din contra, îi determina să devină şi mai inventivi. Represiunile sau restricţionarea libertăţii personale la care erau supuşi comuniştii în perioada interbelică nu i-au împiedicat ca după instalarea lor la putere să aplice aceleaşi metode de suprimare, dar şi mai înverşunat, şi mai agresiv. Au operat, printre altele, cu arestări masive, deportări, condamnări, chiar şi execuţii, confiscarea pământurilor, interzicerea revistelor, ziarelor. Una dintre consecinţele acţiunilor comuniştilor era mişcarea minerilor din 1977, de care s-a folosit

[14] idem, pg. 16

Augustin Buzura pentru realizarea romanului *Drumul cenuşii*. Epoca nu-i permitea sinceritatea de care s-a putut folosi Nagy István, dar experienţa şi talentul lui de scriitor l-au ajutat să treacă peste această piedică.

Reluând ideile mai sus enumerate şi adăugându-le câteva noi, putem trage concluzia că timpul a devenit duşmanul ideologiei, transformând principiile ei în chiar opusul lor, provocând astfel propria distrugere, dezintegrare.

În ultimul volum al tetralogiei lui Nagy István se poate observa o nuanţă de amărăciune în glasul autorului. Fiind slujitorul sincer şi disciplinat al sistemului socialist a sesizat încă din primele semne că sistemul şi partidul conducător au ajuns în conflict cu propriile obiective. Cu cât se înmulţeau semnele îngrijorătoare cu atât mai critic şi mai frustrat devenea el. Totodată, deoarece mentalitatea partidului din anii 1970 (cele patru volume s-au scris între anii 1968-74) deja nu permitea acel comportament pe care scriitorul maghiar îl considera de la sine înţeles, adică serviabilitate, omenie, sociabilitate faţă de populaţie, scrierea şi mai ales editarea ultimului volum erau în mod evident împiedicate de partid. Avem în faţă şi unul dintre motivele neredactării următorului volum, al cincilea rămas în fază de proiect, schiţat în câteva pagini olografe.

Obstacolul care stătea în faţa creaţiei scriitorului maghiar era şi piedica din calea scriitorului român. Nu s-a putut realiza ultimul volum al ciclului *Zidul morţii*, al cărui al doilea volum este romanul *Drumul cenuşii*. În cadrul festivităţii de lansare a romanului *Refugii* (primul volum din ciclul *Zidul morţii*) Augustin Buzura declara ziariştilor că „Romanul meu încearcă să spună câte ceva despre dragoste, viaţă, moarte şi, în special, despre moartea spiritului, în cea mai bolnavă dintre lumi. O lume ale cărei aberaţii şi urmări încă nădăjduim să le înlăturăm. ... Ceea ce ne-a mai rămas, din punct de vedere al scrisului, este să continuăm să dorim imposibilul, să căutăm noul, inexprimabilul, ceea ce nu a fost încă spus despre viaţă şi să fim vigilenţi, astfel încât libertatea şi demnitatea să nu fie din nou puse în pericol, deoarece, aşa cum ne avertiza Camus, germenii ciumei nu mor, ci continuă să stea la pândă.” şi la prima ocazie ivită distrug tot ce este omenesc în fiinţa noastră.

Prin studierea celor două romane, cel autobiografic al lui Nagy István şi *Drumul cenuşii* de Augustin Buzura, ni se arată evoluţia şi consecinţele unei ideologii care pentru masa populaţiei a promis ceva frumos şi bun şi a realizat ceva teribil. Binele scriitorului maghiar, peste 30 de ani, a ajuns a fi constrângere pentru scriitorul român, optimismul s-a transformat în frică, ajutorul reciproc a devenit teroare. Sindicatul care îl ajuta pe Nagy István, s-a întors împotriva lui Constantin Dobre, numit Helgomar. Cenzura, care aproape a împiedicat apariţia cărţii lui Buzura, în cazul operei lui Nagy a fost permisivă numai pentru că tetralogia este un elogiu adus partidului şi ideologiei comuniste. Astfel editarea romanului autobiografic nu a întâmpinat probleme. Posibilitatea ca tetralogia să fi fost scrisă într-un limbaj reflexiv, deschis, sincer, confesiv s-a transformat în cazul cărţii *Drumul cenuşii* în obligativitatea utilizării limbajului metaforic, simbolic, esopic. Figurile de lideri ale lui Nagy István posedă o serie de trăsături pozitive, sunt culţi, filantropi, responsabili. Adrian Coman, oriunde ajunge, conducătorii sau reprezentanţii autorităţilor întâlniţi de el sunt inculţi, vorbesc într-un limbaj obscen, sunt egoişti şi beţivi. Un istoric al zilelor noastre, Vadim Guzun, realizează profilul conducătorului comunist astfel: „Un profil psihologic al liderului comunist din România: unealtă docilă în politica Moscovei de aservire a ţării noastre. Trăsături

generale: oameni fără scrupule, ..., şi foarte brutali, mai brutali decât în orice alt stat din Europa."[15]

Există foarte puţine studii care se preocupă de istoria partidului din perioada interbelică. Marea deficienţă a acestor scrieri este că ele reflectă mentalitatea perioadei în care au fost scrise. Opiniile, concluziile nu sunt imparţiale, sunt influenţate de mentalitatea perioadei în care au fost elaborate, ele povestesc evenimentele ori într-un mod „cosmetizat" ori într-unul dramatizat.

„Raportul final" al Comisiei prezidenţiale pentru analiza dictaturii comuniste din România rezumă ideologia şi instaurarea regimului astfel: „Comunismul a fost o concepţie utopică, înrădăcinată în visul suprimării, cu orice preţ, a proprietăţii private şi a construirii unui univers al egalităţii totale. ... Ceea ce s-a realizat a fost o nouă formă de sclavagism care a inclus, pe lângă controlul vieţii economice, politice şi sociale, şi condiţionarea mentală a subiecţilor statului totalitar. Metodele de intimidare au devenit mai subtile, dar nu mai puţin omniprezente şi constrângătoare. Ideologia nu a fost un discurs despre putere, ci a fost ea însăşi expresia absolută a puterii." Reluând cele scrise de Nagy István, se poate observa o mare discrepanţă între concluziile analiştilor de azi şi părerile membrilor mişcării din timpul ilegalităţii.

Această lucrare nu se doreşte a fi o pledoarie pentru ideologia distrugătoare a comunismului, dar trebuie să recunoaştem că principiul de bază, adică reformarea societăţii, care era motorul acţiunilor lui Nagy, în perioada respectivă se poate justifica prin starea economică a ţării şi prin greutăţile zilnice în care autorul a crescut şi a trăit. Scriitorul ne explică foarte clar motivele şi scopul faptelor sale. Faptul că rezultatul sau consecinţa instalării la putere a PCR nu a fost cel pentru care a luptat, l-a dezamăgit şi pe el. Acelaşi sentiment de amărăciune l-au experimentat şi alţi renumiţi scriitori sau oameni de cultură, ca de exemplu istoricul şi criticul literar Paul Cornea, care a aderat la mişcarea comunistă încă din ilegalitate şi explică astăzi: „Crezusem lungă vreme că lupt pentru edificarea unui regim democratic care să asigure deopotrivă libertatea, justiţia şi egalitatea de şanse pentru toţi. Viaţa îmi risipise iluziile." Şi scriitorul Norman Manea mărturiseşte că „Retorica Partidului Comunist era extrem de atractivă. Promisiunea era imensă şi idilică: toţi vom fi fericiţi, vom fi egali. Comparaţia între discurs şi realitate devenise însă frapantă, contradictorie. Dacă nu erai tâmpit şi nici nu urmăreai o carieră politică îţi puteai da seama că una e ce se spune şi alta e realitatea. Era o făţărnicie, era pasul care se făcea de obicei între utopie şi teroare. Era teroarea făţărniciei şi a minciunii."[16]

Personalitatea marcantă a literaturii române, Augustin Buzura, „nu a fost, în timpul comunismului, un simplu rezistent prin cultură, ci a fost, tot prin cultură, un disident veritabil .., este un opozant făţiş al oricărui sistem anchilozat şi criminal. Ca un manifest pentru ziua de azi, ..., sunt cuvintele: "Curaj în baie, cu apa curgând dezlănţuită, sau în plin câmp, uitându-te în toate părţile ca nu cumva să fie cineva prin apropiere, curaj în braţele unei femei, în obscuritatea încăperii, spunând în şoaptă jumătăţi, falnice jumătăţi de adevăruri, ..., curajul de a înjura pe la spate, cu mintea întunecata de alcool, sau de a accepta orice şi oricând … Mereu

[15] Vadim Guzun citat de Laurenţiu Ungureanu şi Radu Eremia în „Apostolii lui Stalin", Ziarul Adevărul, 2014 august 25
[16] idem.

şi mereu laşii: nu am încotro, accept orice în numele unei aşa-zise vieţi – trebuie să trăiesc şi eu – ... Curajul de a susţine că alţii, întotdeauna alţii sunt vinovaţi de mizeria ta, de degradarea şi umilinţele prin care treci, de tot ceea ce nu-ţi convine. Mereu şi mereu: destinul, istoria, conjuncturile, cerul şi astrele, diavolul şi tot ce există în afara ta." (*Drumul cenuşii*, pp. 177-178).”[17]

Criticul Răzvan Voncu, îl apreciază pe Augustin Buzura ca pe „unul dintre extrem de puţinii scriitori care au avut curajul să investigheze şi să expună, pe canavaua unor istorii personale, crimele şi fărădelegile ceauşismului. Marea grevă a minerilor din Valea Jiului, din 1977, şi represiunea care i-a urmat alcătuiesc materia ciclului *Zidul morţii* ..., îşi află o ţintă în ideologia momentului, întrucât este construit pe baza unor aspecte ale existenţei pe care propaganda oficială se străduia cu destul succes să le oculteze: angoasa, frica, lipsa libertăţii individuale. Romanele lui Augustin Buzura ... au jucat un rol important în prezervarea, pe cât a fost posibil, a unei imagini corecte asupra trecutului apropiat, într-o confruntare subterană permanentă cu ideologia şi istoriografia oficială.”[18]

Bibliografie

„Portretul unei epoci: România anilor 1930”, Fundaţia „Profesor George Manu”, 2013

ANIC, fond CC al PCR – Secţia Cancelarie, dosar 91/1977

Augustin Buzura, „"Drumul cenuşii" - zvonuri şi ameninţări”, Revista Jurnalul naţional, Nr. 8, 2007, august

Augustin Buzura, „Drumul cenuşii”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988

Baróti Pál: A Sáncalja lakója. Jegyzetek Nagy István önéletrajzáról. Utunk, 1968/40.

George Pruteanu, „Doar materia cenuşie”, Convorbiri literare, nr. 6, iunie. 1986

Hajdú Győző, „Író egy regény tükrében”, Revista Igaz Szó 1955. I. 47–49.

Ion Simuţ, „Augustin Buzura (monografie)”, Editura Aula, Braşov, 2001

Lavinia Betea, „Negru la Securitate şi alb la partid”, Jurnalul Naţional, 31 iulie 2007

Nagy István, „Hogyan tovább?”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1984

Nagy István, „Sáncalja”, Editura Kriterion, Bucureşti, 1979

Nagy István, „Szemben az árral”, Editura Kriterion, 1974

Nagy István, „Új világ nagyító alatt”, Revista Utunk, 1946. június 22, 6.

Nicoleta Sălcudeanu, „Disidenţa prin cultură”, Revista Cultura, 2013, septembrie, Nr. 20

Raţiu D.-E., „Disputa modernism–postmodernism”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Răzvan Voncu, „Turnanta „Recviem pentru nebuni şi bestii“, o cheie a operei lui Augustin Buzura”, Revista Cultura, 2013 septembrie, Nr. 34/35,

Simion Eugen, „Sfidarea retoricii”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986

Ungureanu Cornel, „Prozatori români de azi”, Editura Cartea Românească., Bucureşti, 1986

Vadim Guzun citat de Laurenţiu Ungureanu şi Radu Eremia în „Apostolii lui Stalin”, Ziarul Adevărul, 2014 august 25

[17] Nicoleta Sălcudeanu, „Disidenţa prin cultură”, Revista Cultura, 2013, septembrie, Nr. 20

[18] Răzvan Voncu, „Turnanta „Recviem pentru nebuni şi bestii“, o cheie a operei lui Augustin Buzura”, Revista Cultura, 2013 septembrie, Nr. 34/35,

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

ALEXANDRU A. PHILIPPIDE AND THE POETICS OF THE UNSPOKEN

Gabriela CRĂCIUN
University of Pitești

Abstract: The study focuses on the role of the unsaid in Philippide's poetry. The unsaid is usually more powerful and more poetic. Its expression pervades his entire lyrism, pointing out the lyrical ego's singularity among people. Silence comes from a biographic source, given the unsaid is a sign of solitude in a society where the individual is restricted by formal rules in writing. The unsaid is expressed in many different ways, regarding different levels. It can be felt in the heart of nature, in the decoration of his room, in his senses, which are now turned down, and also in his soul. The lyrical ego cannot hear anymore, and his soul is empty, its voice being silent. The term ,,silence" is frequently encountered throughout Philippide's poetry, as well as other derivatives or equivalent terms. Its frequency indicates a modern way of living, feeling and perceiving.

Keywords: Alexandru Philippide, unsaid, poetics, negativity, style.

Alexandru A. Philippide transpune în poezia sa elemente moderne, asocieri surprinzătoare, cuvinte purtătoare de sensuri noi, inovând prin tot acest spectru lirica românească din secolul al XX-lea.

Poetul își încrie poematizarea pe linia antonimică specifică modernismului, subliniind cele mai multe simțiri și exprimând ideistica poeziei tocmai prin tăcere. ,,Într-un secol în care mitul Incomunicabilului a bîntuit atîtea spirite, întîlnești prea rar poeții pentru care *Nerostitul* este o sursă inepuizabilă, un tezaur ascuns ce se cere revelat. Al. Philippide e unul dintre aceștia."[1]

Nerostitul este la Philippide tăcerea mai mult voită decât brusc survenită, în miezul său zăcând puteri creatoare.

Pe tărâm philippidian, vocabula ,,tăcere" capătă dimensiuni ce depășesc adesea limitele sensurilor regăsite în dicționar. Potrivit definiției, tăcerea implică o stare de calm, de liniște, de acalmie. La Philippide, tăcerea este un mod de a fi, de a trăi, izolând individul de glasul alertant al societății ce-l găzduiește.

Tăcerea este configurată nu numai ca o împotrivire de a vorbi, de a împărtăși cu colectivitatea imediată, ci și ca o imposibilitate de a vorbi, ca o incapacitate de a articula cuvinte.

La Philippide, tăcerea indică o absență, ea fiind trasată de cele mai multe ori printr-o negație. Ceea ce nu există faptic, când vorbe nu se spun, există poematic. Deși tăcerea se-nfiripă în decorul philippidian, în chip paradoxal, tăcerea se vorbește pe sine. Ea transmite tot atâtea simțăminte câte ar reda puterea cuvintelor, sau poate chiar mai mult.

[1] Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974, p. 149.

Tăcerea e un cadru modern în care se filmează trăiri. Ea este implantată în natură, fie ea vie sau moartă, în trup, prin amortizarea simțurilor, dar și în suflet, căci deseori sufletul este pustiit, golit, mut.

Expresia tăcerii apare la poetul ieșean cu frecvență ridicată, traducând singurătatea individului într-o societate cu care nu compatibilizează, nici ca orientare, nici ca mod de existență și nici ca mod de a scrie, de a crea.

Prin unealta tăcerii, poetul reduce volumul vocilor ce strigă în jurul său, lăsându-și mintea să zboare liberă spre inspirație, fără a fi îngrădită, fără a fi redirecționată, fără a se izbi de pereții regulilor.

Tăcerea este mai mult decât o atmosferă calmă, în care nu se aude nimic. Ea este izvor de profunzime, ce naște interpretări variate în planul receptării.

Expresia tăcerii traduce o absență biografică. Philippide ,,nu cunoaște zile tumultoase, nu are întîmplări pe care le-ar putea povesti. Și dacă nu vrea să iasă în public, dacă nu-i place să dea interviuri, dacă nu scrie este din pricină că nu dorește să i se descopere singularitatea printre oameni.”[2]

Tăcerea este un cuvânt caracteristic poeticii philippidiene, fiind întrebuințat atât în sensul lui propriu (,,liniște”), cât și în sens figurat, marcând o anumită ,,lipsă”, ,,solitudine”, ,,neîmplinire”, și chiar ,,dispariție” și ,,moarte”.

Tăcerea este inserată liricii pe diferite straturi morfologice: substantiv (,,tăcere”, ,,tăceri”), adjectiv (,,tăcut”), verb (,,tăcui”). Această uniformizare demonstrează încă o dată absorbția modernismului de către lirica philippidiană.

Devenită parcă personaj, tăcerea capătă abilități motorii, notându-se adesea mișcări ale acesteia: ,,Tăcerea se întinde prin unghere” (*Seninătate*), ,,Din mobile tăcerea se desprinde” (*Muzică*), ,,Tăcerea strînge vechiul meu granit” (*Priveliște*), ,,Tăcerea-n jurul ultimului pas/ Se strînge ca frînghia în jurul unui par” (*Pantomimă*).

Scris cu literă mare la început, întocmai ca un substantiv propriu, tăcerea preia însușirile unei ființe. Tocmai acest lucru relevă importanța tăcerii pe tărâmul poematic al lui Alexandru Philippide.

Tăcerea este pusă în poziția martorului existenței poetului, fiind omniprezentă atât în viața omului Philippide, cât și în viața liricii acestuia. Trăind sub semnul absenței, poetul cultivă tăcerea ca atmosferă lirică în propriile-i creații. Ideatica poeziei se definește prin lipsa ei, iar ,,taina lui este lipsa tainei. Viața lui este absența întâmplărilor. Cel însemnat astfel caută să se apropie de omenire și, socotindu-se nepregătit, neînzestrat, nu intră în valurile ei și revine la solitudine blestemîndu-și încercarea nevinovată”[3].

Martor, decor, loc de refugiu, tăcerea împânzește toată înconjurimea eului liric, și prin extensie, a poetului.

Substantivul ,,tăcere” apare în poezia lui Philippide la toate cazurile: nominativ, dativ, acuzativ, genitiv, , cu excepția vocativului.

,,Tăcerea” apare cel mai frecvent în cazul nominativ, semn că prezența ei coordonează fapte, ea acționând astfel întocmai ca un personaj. Din punct de vedere stilistic, cazul nominativ permite subiectului să se evidențieze în cadrul propoziției, fiind elementul

[2] George Arion, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982, pp.11-12.
[3] *Ibidem*, p. 12.

despre care se vorbește, și prin urmare, cel mai important: „Tăcerea veștedă se desfășoară/ Pe muzicile de odinioară” (*Privelişte*), „Tăcerea se întinde prin unghere” (*Seninătate*), „Din mobile tăcerea se desprinde” (*Muzică*), „Tăcerea strînge vechiul meu granit” (*Privelişte*), „Tăcerea-n jurul ultimului pas/ Se strînge ca frînghia în jurul unui par” (*Pantomimă*), „Plutea peste gheţarii fără drum/ Tăcerea cu aripile de scrum” (*Osînda fulgerului*), „Tăcerea vine” (*Îndemn la drum*), „Tăcerea voastră-i limpede ca moartea” (*Pietrele*), „Tăcerea nopţii, iarna, e rea ca un cuţit” (*Feerie*), „Tăcerea-i înţesată de glasuri viitoare” (*Popas*), „Tăceri străvechi s-adună prin unghere” (*Veghe*), „Tăcere…” (*Pastel pustiu*), „Cîte tăceri s-or fi topit în ele?” (*Glasuri*)

În cazul genitiv, substantivului „tăcere” îi sunt atribuite posesii, ea deținând spații mai largi decât și-ar putea imagina cititorul la o primă lecturare: „Ohe! Ohe! Corăbierii/ Tăcerii!” (*Romanţă*), „Urechea tăcerii…” (*Pădure*), „Funinginea tăcerii s-a sleit” (*Prohod*), „Din pulberea tăcerilor trecute”, „Sfărîmături ale tăcerii mele” (*Adîncire*), „Pe mările tăcerii dinăuntru” (*În marile singurătăţi*).

Cazul acuzativ așază *tăcerea* în poziția agentului, asupra căruia se răsfrâng pornirile naturii ori acțiunile eului liric: „Și-un greier gîngav gâdilă prelung/ Cu ţârîitul lui tăcerea surdă” (*Pastel*), „Acum deodată-şi îndoi spinarea,/ Cuprinsă de-o cucernică tăcere.” (*Prin nişte locuri rele*). Totodată, cazul acuzativ indică o modalitate de săvârșire a unui act: „Vor face în tăcere semnul crucii” (*Năluca pădurii*). Tăcerea devine astfel o cale, un mod de a acționa, de a trăi.

Tot în cadrul cazului acuzativ, eul liric își exprimă teama de tăcere: „Odată mi-era frică de tăcere” (*Seară cu fulgere*).

Tăcerea este material de poematizare, natura empatizând cu atmosfera silențioasă și devenind sinonimă acesteia: „Cu picături albastre de tăcere” (*Astralis*), „Călcînd pe lespezi de tăcere rece” (*Fereastra*),

Tăcerea se instalează și în cazul dativ, atunci când poetul se adresează visului, în încercarea de a-i modela desfășurarea: „Şi vorba ta să semene tăcerii.” (*Seninătate*).

La Philippide, *tăcerea* se depune în mai multe matrițe, de diferite forme sau structuri:

1. Familia de cuvinte a cuvântului „tăcere”: „tăcut”, „tăcui”, „tăceri”. Dintre toate acestea, cuvântul „tăcere” are cea mai mare frecvență, având de cele mai multe ori funcția de subiect. El se întruchipează în poezie în atmosfera calmă și liniștită, indicând absența cuvintelor ori sunetelor. Acest lucru se realizează în lumina înțelesului propriu. Atunci când *tăcerea* apare cu sens figurat, semnificațiile ei sunt mult mai complexe, ea fiind un generator de cuvinte: „Cuvîntul nu este Logosul, un strat raţional al lumii, ci aparţine substratului din care purcede şi viziunea. Desigur, în adîncuri, domneşte Tăcerea. Dar ca o matrice sau ca întunericul bun al pămîntului, Tăcerea ascunde germenii cuvîntului”[4]. Astfel, *Tăcerea* este o etapă premergătoare cuvântului poetic: „Tăcerea-i înţesată de glasuri viitoare?” (*Popas*).

[4] Nicolae Balotă, *op.cit.*, p. 151.

Tăcerea este un substitut al gândului, al ideii nerostite, necuprinse în sonoritatea glasului: ,,Pe care îl trăisem doar cu gîndul,/ Dar nu-i dădusem încă-n mine glas" (*Alai*).

Un alt cuvânt din această categorie este adjectivul ,,tăcut", o trăsătură pe care poetul și-o atribuie sieși, comparând această tăcere cu tăcerea epocii în care trăiește. Este o tăcere ce poate fi înțeleasă și ca o lipsă de scrieri inovative într-o perioadă în care se scrie după reguli: ,,Tăcut ca vremea, orb ca un mormînt,/ La căpătâiul meu de veghe sunt" (*Veghe*).

Verbul ,,a tăcea" apare ca un gest de autocontrol, arătându-se ca fiind mai înțelept decât cel de a vorbi: ,,Voisem să vorbesc. Tăcui,/ Pornind de-acolo mai departe" (*Pe un papirus*).

2. Termeni echivalenți tăcerii: ,,mut", ,,surd", ,,stins", ,,mort".

Cuvântul ,,mut" apare în lirica philippidiană atât cu sens denotativ, exprimând tăcerea, ca atribut voit al eului liric, cât și cu sens conotativ, denumind tocmai lucruri încărcate cu sonoritate. În înțelesul lui propriu, termenul ,,mut" este asociat unui eu liric, care își păstrează misterul prin tăcere: ,,Dar pîn-atunci, misterios și mut,/ Rămân un exilat în absolut."(*Incomunicabilul*). Mutenia nu apare aici ca lipsa facultății de a vorbi, ci ca o împotrivire de a comunica în limba epocii. Neregăsindu-și identitatea în pulsul societății, poetul se autocalifică întocmai ca un exilat. El ,,nu divulgă nimic, rămîne mut și soarta lui este aceea a unui rătăcitor prin vremuri. Curios, uneori, mulțimea tinde să-l asimileze și atunci el refuză cu îndărătnicie."[5]

Pornind de la tăcerea propriu-zisă, definibilă prin stăruința de a nu vorbi, eul liric, și prin extensie, poetul, își asumă această stare, făcând din ea un mod de existență. Implantând tăcerea în gând și în suflet, poetul devine un avatar al tăcerii.

Adresându-se poeților din al vremii sale album, Philippide își justifică tăcerea, punctând lipsa unei punți ideatice între vocile ce umblă prin poezie și el însuși, neoferindu-le șansa de a-i descoperi singularitatea. Cumva poetul își anunță opera, inculcându-ne o nerăbdare în a asculta gândul acum mut: ,,Ce spun acele linii cine știe?/ Voi numai de la mine puteți afla, dar cum,/ Cînd între voi și mine nu este nici un drum/ Și gîndul meu e mut pe veșnicie?//" ?

În *Pastel pustiu*, Drumul are suflet mut, având aici semnificația de suflet absent: ,,În sufletul meu mut, acum, ascult/ Ecoul pașilor trecuți demult" (*Pastel pustiu*). Pașii demult trecuți sunt pașii poeților amuțiți de epocă. Poetul este ,,așadar, cel care dă glas lucrurilor mute", iar ,,vocea lui învie vocea tuturor poeților pe care timpul tinde să le amuțească."[6]

Visând la o răzvrătire a lumii adiacente lui, poetul îndeamnă la abolirea tăcerii. Philippide descrie în chip metaforic tăcerea, asemuind poeții vremii cu lumea vegetală, mută prin definiție,: ,,Ciuperci sau flori, mlădițe sau trunchiuri colosale/ Pornesc să-nfrunte omul, uzurpator flecar/ Al mutei lor domnii primordiale." (*Răzvrătire*)

Adjectivul ,,mut" se regăsește cel mai adesea în componența oximoronului, în poezia lui Philippide. Alăturând obiectelor sonore însușirea ,,mut", însușire opusă firii lor, poetul încearcă să sublinieze ironic stadiul poeziei la vremea de atunci: ,,mute melodii".

[5] George Arion, *op.cit.*, 1982, p. 47.
[6] Nicolae Balotă, *op.cit.*, p.150.

Melodia este o succesiune de sunete îmbinate după regulile ritmului și ale modulației, pentru a alcătui o unitate cu sens expresiv. Oximoronul ,,mute melodii" trădează un înțeles conotativ al termenului ,,mut" și anume acela de melodii ,,fără mesaj, fără strălucire". Născută din strălucirea fadă a lunii, și nu din ale soarelui raze orbitoare, melodia, chip frumos al poeziei, pare mută: ,,Aduce mute melodii de lună." (*Muzică*)

Reacțiile umane sunt și ele amortizate. Întâlnim la Philippide oximoronul ,,plînsul mut". Plânsul este o vărsare de lacrimi, deseori însoțită de gemete, bocete. Personificată fiind, stânca își deplânge bătrânețea amuțită de ,,mîna timpului brutal". În cadrul unei comparații, poetul arată cum stânca devine una cu tăcerea: ,,Și umbra mea, pe lacul plin de stele,/ E plînsul mut al bătrîneței mele." (*Privelişte*). Întocmai ca și lacul, ce nu are vărsare și ,,glasul" nu i se aude, așa e și stânca, al cărui plâns a devenit intern, și deci, mut.

Un alt echivalent al adjectivului ,,tăcut" este cuvântul ,,surd". Acest atribut nu împiedică vorbirea, dar instituie tăcerea ca singura ambianță cunoscută de persoanele cu o astfel de dizabilitate. Philippide întrebuințează asocierea insolită ,,tăcerea surdă" (*Pastel*), accentuând astfel puterea Nerostitului și sporind funcția poetică.

Philippide introduce și termenul ,,stins" cu sens echivalent tăcerii: ,,sunete stinse" (*În marile singurătăți*). Cuvântul ,,stins" este unul negativ din punct de vedere semantic, întruchipând absența sonorizării, ,,sunete stinse" însemnând, de fapt, sunete care nu se aud. Termenul ,,stins" este folosit în acest context cu sens figurat.

Adjectivul ,,mort" devine sinonim aceluia de ,,tăcut" în *Seninătate*, unde vântul trezește

,,ecourile moarte". Ecoul este prin definiție sunet. Asocierea ecoului cu adjectivul ,,moarte" este oximoronică, cei doi termeni fiind contradictorii. Cuvântul ,,mort" este întrebuințat aici tot cu înțeles figurat, anulând efectul ecoului. ,,Ecourile moarte" sunt ecouri ,,stinse", a căror sonoritate este redusă până la asurzire.

Toți termenii din această categorie sunt o expresie a nerostitului. Sunt termeni negativi ca semantism: ,,mut"(=care nu vorbește), ,,surd"(=care nu aude), ,,stins" (=amuțit, care nu se aude), ,,mort"(=care nu se aude). Toți acești termeni se regăsesc în lirica philippidiană ca indici ai tăcerii.

3. Tăcerea exprimată prin negație

Nerostitul ia și forma negației, fiind astfel exprimat indirect. Negația instaurează tăcerea în lirica philippidiană în toate formele ei.

Negația verbală propriu-zisă introduce *Nerostitul* prin sublinierea antonimiilor acestuia: ,,Nu vreau sonore cripte să mă-ncurce"(*Pe poarta de corn*), ,,Ceva ce nu se poate auzi/ Decît doar cu urechea sufletului" (*În marile singurătăți*), ,,Cîte n-ar putea să-ți spună"(*Umblă noaptea*), ,,O, cîte lucruri n-aș putea să spun/ Despre colțurile-ascunse ale marilor orașe !/ Dar n-aș voi să mă încurce-acum/ Anevoioase ritmuri și rime nărăvașe.//" (*Cîntec de noapte*), ,,Poate-aș găsi-n adîncul lor pitite/ Acele lucruri ce n-au fost rostite!" (*O, cîte lucruri*).

Poetul se arată vrăjit de puterea nerostitului, de necunoscut. „E necunoscutul din noi, de esență novaliană.”[7] În inima tăcerii, zac cuvinte ce ar putea compune versuri singulare. Astfel că nerostitul se întrevede ca un traseu de căutare a inspirației.

Negația verbală propriu-zisă apare și dislocată de adverbul de mod „mai”, element care anunță cumva instalarea tăcerii: „Dar ce-s acești nefericiți/ Ce nu mai știu vorbi și rîde?” (*Pe un papirus*). Adverbul „mai” plasează acțiunile într-o imposibilitate de a se împotrivi tăcerii, cufundându-se parcă tot mai mult în abisul ei.

Philippide introduce în poezia sa și cuvinte negative, menite să accentueze tăcerea: „Prezență care-nlătură cuvântul?” (*În marile singurătăți*), „Străvechiul vaiet care te alungă/ De-a lungul vremii a pierit demult.” (Umbră). Verbul „a înlătura” are înțeles negativ, însemnând „a face să dispară, să nu mai fie”. Iar verbul negativ „a pieri”, verb ce face referire la vaiet (=strigăt, geamăt), anulează sonoritatea acestuia din urmă. Cele două versuri traduc o despărțire a vaietului de sunet, o tăcere ce ajunge să-l definească.

Lirica philippidiană abundă în negații, prin acestea conturându-se atitudine față de lume, față de poezie și chiar față de sine.

Un alt mijloc de exprimare a nerostitului, a tăcerii prin negație este prepoziția „fără”, prepoziție ce traduce o lipsă, o absență.

Cuvântul „mut”, regăsit în a doua categorie, cea a termenilor echivalenți tăcerii, este redat aici cu ajutorul prepoziției „fără”: „fără glas” (*Împăcare*), „fără grai” (*Lied*).

În versul „Aud fără ureche și văd fără privire” (*Rîul fără poduri*) este conturată o altă formă a tăcerii, prepoziția „fără” instituind aici lipsa auzului. Termenul „surd”, ca sens echivalent structurii „Aud fără ureche”, activează o tăcere în percepție.

În versul „Și fără-a scoate un cuvânt”, prepoziția negativă „fără” devine o unealtă a nerostitului, anulând astfel revărsarea cuvântului.

Explorarea Nerostitului, ca formă a Necunoscutului, este un țel al poetului ieșean, a cărui neliniște „fără speranță” îl „face să presupună că, în întuneric, zac <<lucruri ce n-au fost rostite.>>”.[8]

Nerostitul se întruchipează chiar și în titlul unui poem al lui Philippide, și anume, *Incomunicabilul*, semn că această căutare a nerostitului devine o temă esențială a liricii philippidiene.

Înglobând *Nerostitul* în lirica sa, Philippide conturează un decor modern, în care lucrurile se percep în chip inedit și în care tăcerea este doar un preambul al cuvântului poetic.

Bibliografie:

Alexandru Philippide interpretat de..., Ediție îngrijită de George Gibescu, Editura Eminescu, București, 1972.

Arion, George, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.

Avrămuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, București, 1984.

[7] Horia Avrămuț, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 100.
[8] Nicolae Balotă, *op.cit.*, p.149.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX: ipostaze românești și străine*, Editura Minerva, București, 1976.

Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974.

Dominte, Constantin, *Negația în limba română*, Editura Fundației România de mâine, București, 2003.

Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.

Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.

Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.

Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

GALA GALACTION AND ION AGARBICEANU : THE PRIEST, THE PROBLEM OF CONSCIENCE AND THE *GAME* OF MASKS

Alina-Mihaela DICU (POPA)
University of Bucharest

Abstract : Gala Galaction and Ion Agârbiceanu are both authors interested in religious themes. This article aims to analyze, in terms of comparison, the short stories ,,From us, to Cladova" "De la noi, la Cladova"? and ,,Popa Man". Tonea, the character of Galaction, and Man (Emanoil Manovici), the character of Agârbiceanu, are priests involved in ardent loves. Their actions, their thoughts, their inner life are situated between the call of responsibility and sin. Tonea is more honest with himself than Man and also more forceful to banish the strong chain of rude passion. The conflict between morality and immorality ends in a different way. The sin of Tonea remains the sin of thought, but the sin of Man become a game of masks.

Keywords: Galaction, Agârbiceanu, priest, morality, masks

Scriitor ardelean şi preot greco-catolic, Ion Agârbiceanu zugrăveşte în scrierile sale lumea patriarhală a satului românesc a cărui principală lege este morala.

Asemenea lui Gala Galaction, Agârbiceanu își construiește materialul epic în jurul acestei idei morale, care pune în opoziție binele și răul, mai precis datoria morală și senzualitatea vinovată.

Acesta este și motivul pentru care critica literară i-a situat adesea în același plan al creației pe Gala Galaction şi Ion Agârbiceanu, scriitori care au trăit în aceeaşi epocă istorică, opera lor asemănându-se prin construcția de caractere ce se abat, într-o proporție diferită și în contexte variate, de la norma morală. Vinovăția problematizează conștiința personajelor care gândesc, acționează și sunt puse în ,,mișcare" de implicarea într-o cazuistică morală.

Aparţind clerului, cei doi scriitori au conturat portretul preotului, ca personaj puternic încercat de *legea trupului*. Exponent al moralei şi mai cu seamă al moralei creştine, preotul se cuvine să fie un model de conduită pentru comunitatea din care face parte, faţă de care are misiunea de a o călăuzi spre divinitate şi de a-i fi asemenea unui tată protector, dat fiind apelativul *părinte* cu care oamenii i se adresează. Cu toate acestea, chipul preotului nu se arată a fi mereu unul exemplar, ci dimpotrivă, un caracter antagonist. Supus greşelii asemenea tuturor oamenilor, preotul este tributar slăbiciunilor omeneşti. Nici el nu se poate sustrage conflictului interior dintre virtute şi păcat, ce se stârneşte în sufletul omului, mai ales în sufletul omului religios. Privind acest fapt din dublă perspectivă, a preotului şi a comunităţii, iese în evidenţă următorul aspect comun: responsabilitatea feţei bisericeşti. Clericului i se impune ca normă etică să fie pe deplin conştient de rolul pe care îl are în societate, aducând la unison comportamentul său cu predica din biserică. În caz contrar, este sancţionat fie de conştiinţă, cum este cazul preotului Tonea din nuvela lui Gala Galaction, *De la noi, la*

Cladova, fie de oamenii care constată şi condamnă beteşugurile sufleteşti, aşa cum se întâmplă în nuvela *Popa Man*, scrisă de Ion Agârbiceanu.

Despre responsabilitatea clericului aminteşte preotul profesor Dumitru Stăniloae, care, analizând scrierile Sfinţilor Părinţi, subliniază necesitatea curăţirii spirituale a slujitorului bisericii: ,,Cea mai mare parte a tratatelor despre preoţie ale Sfinţilor Ioan Gură de Aur şi Grigorie de Nazianz se ocupă cu datoria preotului de a învăţa. Pentru aceasta se cere o asiduă pregătire, o mare osteneală, o continuă preocupare nu numai de studiu, ci şi de curăţirea sa de păcate" (Stăniloae 2010 : 254).

În nuvela *De la noi, la Cladova,* se regăseşte expresia luptei dintre raţiune şi sentiment, textul dezvoltând un conflict moral-religios adânc. Textul acesteia a apărut în *Viaţa socială,* an I, nr.3, aprilie 1910, p. 163 şi face parte din primul volum al lui Galaction, *Bisericuţa din Răzoare* din anul 1914. Receptarea critică a acestei nuvele s-a situat la poli opuşi, textul fiind foarte apreciat în rândul scriitorilor, în timp ce o parte din ierarhia bisericească s-a arătat consternată faţă de subiectul ales de Galaction. Nuvela are ca punct de plecare un fapt real, întâlnit de scriitor în anchetele sale întreprinse ca defensor ecleziastic: un preot divorţează de soţie şi se căsătoreşte cu o fată din sat. De aici, se ţese firul epic al nuvelei, care înfăţişează drama sufletească a preotului Tonea provocată de ispita neîngăduită pentru tânăra nevastă a sârbului Traico, Borivoje.

Valoarea literară a acestei nuvele constă în faptul că în textul acesteia este ilustrat conflictul moral ce se naşte între datoria creştină şi iubirea vinovată. Se poate afirma, de asemenea, că în paginile acestea tensionate, întâlnim un *alter ego* al scriitorului Gala Galaction, preotul şi scriitorul, cu frământările, oscilările, căderile şi ridicările sale lăuntrice.

Purtând titulatura personajului central, cealaltă nuvelă supusă analizei, *Popa Man,* una dintre cele mai izbândite creaţii ale lui Ion Agârbiceanu, a fost publicată în revista *Viaţa românească* în anul 1910 şi tipărită în volum în anul 1920.

Morala este de factură creştină în ambele texte, căci cei doi scriitori au dorit să argumenteze ideea că rezistenţa împotriva ademenirilor ispitei se poate realiza prin îndeplinirea idealului moral-creştin care cere împlinirea poruncilor Bisericii şi a făgăduinţelor date la primirea celor două Taine Sfinte, cununia şi preoţia.

Nuvelele debutează cu un pasaj descriptiv, fiind învestit în textul lui Galaction cu funcţie anticipativă, întrucât pare a anunţa cititorul în legătură cu stările interioare ale protagonistului. Elementele ce compun cadrul natural al înserării aparţin unui registru grav, ce creează o atmosferă de pustietate, tonul dramatic fiind amplificat de sugestia păcatului. Astfel, ,,cerul de oţel", ,,pământul biciuit de crivăţ" şi ,,Dunărea întărâtată şi pustie" reprezintă, de fapt, o imagine în oglindă a sufletului preotului Tonea apăsat de nenumărate frământări interioare. Înfăţişarea Dunării este un ecou al zbuciumului său sufletesc; comparaţia apei învolburate cu şerpii înotători pare a anunţa natura conflictului interior al personajului. Privit din perspectivă biblică, şarpele este, încă din *Geneză,* o întruchipare a diavolului care a amăgit-o şi pe Eva în Rai şi în acelaşi timp, un simbol al păcatului ce se cuibăreşte cu multă viclenie în sufletul omului pentru a-l despărţi de Dumnezeu.

Este de remarcat asocierea – pe care Galaction o pune în lumină printr-o imagine artistică deosebit de sugestivă – dintre mişcările diferite ale apei şi etapele păcatului. În acest sens, şerpii care ţin deasupra apei creste albe pot corespunde, în plan simbolic, primului nivel

al păcatului, care acum se află la stadiul gândului, fără a păcătui în act. Învolburarea apei, izbirea ei de țărm ar reprezenta al doilea nivel, acela al faptei, al învoirii spre păcat, iar ultima treaptă, patima ce mistuie puterile sufletești, poate fi privită ca zvârcolire a unor inele monstruoase:

„Popa Tonea privește, din fereastră, malul pe care se zbat în vânt câțiva măcești, și mai departe, în hăul Dunării, apele ce se frământă și se izbesc și din larg se varsă către țărm, ca mii și mii de șerpi înotători, ținând deasupra apei, ager, creste albe, iar în urmă zvârcolind inele monstruoase" (Galaction 1994: 86).

Începutul bucolic al nuvelei *Popa Man* se caracterizează printr-un ritm molcom, care întreține liniștea și armonia ce compun atmosfera unui sfârșit de iarnă în satul Teleguța. Indicele temporal plasează acțiunea inițială într-un cadru al religiosului, în jurul unei sărbători importante în creștinism, Paștele, anticipând parcă tema și statutul personajului principal al nuvelei. Aspectele legate de folclor se întrețes cu cele referitoare la munca agricolă și la mentalitatea populară, punând expoziționea în note armonice și ușor melancolice: „doinele, trăgănate și jalnice, plecau și dintr-o parte și dintr-alta a hotarului, se întâlneau și se topeau ca într-o pâncă de negură ce se destramă în văzduh" (Agârbiceanu 1968: 60).

Descrierea este întreruptă brusc de replica îndurerată a unuia din săteni, căreia îi urmează altele asemenea:

„ – N-o să vie popă-n sat nici în primăvara asta, începea unul.

– O să petrecem sfintele Paști iarăși ca niște păgâni și vameși, spunea altul. Iar al treilea, vorbind din convingerea tuturor, adăoga:

– Se vede că suntem noi blăstămați de Dumnezeu să fim sat fără popă" (Agârbiceanu 1968: 61).

Dialogul lor generează amintirea anilor din trecut, timpul măsurându-se în funcție de sărbătoarea Paștelui, deci într-o dimensiune sacră: „Douăzeci de Paști trecuseră de când teleguțenii rămăseseră fără de popă" (Agârbiceanu 1968: 61). Absența preotului este pricină de grea suferință pentru acești oameni morali și păstrători ai tradițiilor, care vedeau firească și absolut necesară prezența clericului în mijlocul lor, mai cu seamă în momentele importante precum botezul, nunta și înmormântarea. Mai mult decât o dorință cu neputință de împlinit, lipsa unui preot în mijlocul sătenilor echivala cu degradarea morală a localnicilor, în special a tinerilor:

„În sat, în Teleguța, în scurgerea acestor 20 de ani, se încuibaseră multe păcate. Feciorii, holteii satului, care nu se gândeau la stafii și vârcolaci, colindau toată noaptea ulițele întortochiate, treceau pârleazuri mici, ori săreau garduri înalte, și multe femei măritate plecau pe drumuri rătăcite." (Agârbiceanu 1968: 65)

În această atmosferă încordată își face apariția popa Man, în săptămâna premergătoare Paștelui, preot ce venise în satul Teleguța cu scopul de a strânge milostenie pentru mânăstiri. Acestuia naratorul îi schițează câteva trăsături fizice ce păreau a corespunde unei structuri sufletești deosebite: „Cum sta așa, înalt, voinic, cu capul plecat, cu barba stufoasă, lungă, odihnită pe pieptul lat, avea o înfățișare nespus de cuvioasă" (Agârbiceanu 1968: 73).

Aceasta este prima mască a personajului cu un trecut enigmatic, care trezește oarecare suspiciuni unor săteni, din pricina alegerii familiei care îl va găzdui. Criteriul atracției fizice îl îndemnase pe preot să dorească ospitalitatea bădicului Ioniță, privirea fiindu-i ațintită asupra

soției și fiicei acestuia: „ochii i se opriră asupra celor două femei din ușa bisericii, unde privise mereu” (Agârbiceanu 1968: 75). Intuiția diacului Ierotei, persoană cu o înaltă ținută morală, îi stârnise o avalanșă de gânduri contradictorii în ceea ce privește caracterul preotului.

În acest sens, se poate afirma că mascarea adevăratului profil interior al lui popa Man era într-o oarecare măsură vizibilă pentru ochiul omului moral. Imoralitatea nu se poate ascunde mult timp în fața moralității. Se poate spune, de asemenea, că Ierotei este un personaj *raisonneur,* gândurile sale anticipând acțiunile imorale ale preotului. Dar cântărețul nu dă glas presimțirilor sale, interiorizarea și înnăbușirea acestora fiind posibile datorită imaginii bisericii înnoite prin slujirea preotului:

„În amărala sa i se păru deodată că nu-l mai interesează străinul, se gândea că mai bine ar fi fost să nu fi nimerit la ei în sat. Dar numai pe-o clipă cugetă așa. Îndată ce-și întoarse privirile spre bisericuța de lemn, îl copleși bucuria că la sărbătorile acestea ea va răsuna, se va umple de mândra slujbă a Învierii”. (Agârbiceanu 1968: 74)

Slujirea preotului Man în Teleguța cucerește inimile tuturor credincioșilor, care ascultau cu emoție și evlavie slujbele de mult așteptate și de aceea aceștia îl roagă să rămână definitiv în satul lor. Popa Man acceptă bucuros propunerea lor și în ziua de Rusalii se reîntoarce în sat, după ce primește acordul episcopului. De acum nu va mai locui la bădicul Ioniță, ci în casa reparată de sătenii care se îngrijiseră ca preotul lor să nu ducă lipsă de nimic.

Iubirea pătimașă dintre preot și Firuța, fata lui Ioniță, se instalează treptat și se intensifică după ce aceasta rămâne văduvă. Vreme de șase ani, în timp ce tânăra Firuța era căsătorită cu Nicodim, popa Man încercase să înlocuiască această dragoste cu patima pentru avere. După nunta fetei, preotul avea o singură grijă, să se îmbogățească, mărindu-și moșia. Demonul erosului este înlocuit temporar cu cel al înavuțirii, după cum remarcă și criticul Mircea Popa: „Crud, nemilos, neiertător cu sine și cu ceilalți, stăpânit de un neistovit demon al avariției, popa Man prezintă de-acuma lumii o față cu totul nouă, necunoscută” (Popa 1982: 197).

Însoțirile din fiecare noapte ale celor doi îndrăgostiți nu aduc nicio neliniște preotului care, aparent, nu are conștiința încălcării vreunui principiu moral, nici măcar religios. Firuța este cea care uneori face apel la păcatul pe care ei îl săvârșesc, la profesia lui și la pedeapsa care va veni în urma adulterului: „Mă tem, tare mă tem eu câteodată, părinte, de păcat. Să vezi numai, Dumnezeu n-are să ne ierte!” (Agârbiceanu 1968: 112).

Din acest punct de vedere, al tratării păcatului, popa Man se diferențiază de preotul Tonea din nuvela lui Gala Galaction, acesta din urmă trăind o adevărată dramă interioară din cauza gândurilor pătimașe. Seara, moment al reflexiei și al meditației, îl surprinde pe Tonea rostind versetele *Psalmului 50,* al umilinței, scris de regele David, în urma căderii în păcat, făcându-se vinovat de adulter și crimă. Fiind ispitit de frumusețea soției lui Urie, generalul său, proorocul David se lasă în voia păcatului, ca mai apoi să-l trimită la luptă într-un loc unde știa că avea să moară, pentru a-și ascunde nelegiuirea.

Versetele scripturii, împreună cu folosirea repetată a interogațiilor retorice fac apel la un plan narativ retrospectiv, aflat, din perspectiva moralității personajului, în antiteză cu cel prezent. Tonea amintește de vremea când trăirea și slujirea sa ca preot se ridicau la înălțimea moralei creștine, mustrându-se pentru starea lăuntrică a prezentului:

„Unde este azi cucernica trezvie sufletească a vrednicului preot de astă-primăvară? Unde: dreapta pregătire și plecarea inimii, cu care Popa Tonea deschidea, în zori de zi, ușile bisericii, ca să înceapă cele premergătoare slujbei Sfintei Liturghii? Unde: neprihănirea preotului și liniștea creștinului?” (Galaction 1994: 86)

Singurul detaliu al înfățișării preotului sugerează starea sa încordată, motivul pentru care fruntea îi era „împovărată” fiind dragostea pe care i-o purta tinerei și frumoasei soții a jupânului Traico, Borivoje. De șapte luni, sufletul lui Tonea se află într-un necontenit conflict între datoria de preot și creștin și iubirea vinovată, glasul conștiinței fiind cel care îl sancționează prin termeni aspri:

„O, creștin întinat! O, preot trădător! (...) Mai e vorbă! Tu creștin plin de lepra iubirii stricăcioase și preot prins în laț de către diavolul, putea-vei să mai înveți pe cei fărădelege căile Domnului și să mai câștigi, ca mai nainte, vreun suflet de necredincios?” (Galaction 1994: 87)

Spre deosebire de acesta, popa Man nu-și recunoaște niciodată greșelile, ci merge mai departe, încercând să le ascundă tot mai mult în subconștient.

Planul prezentului îl arată pe Tonea drept un preot cucernic, vrednic slujitor al Altarului, „bărbat fără vină, tată și gospodar”, în timp ce amintirile acestuia conturează, prin linii precise și luminoase, portretul fizic al tinerei fete, inima preotului fiind cucerită de frumusețea ei. Negustorul Traico – văduv și fără copii din prima căsătorie – venise, alături de noua sa soție pentru a cere un împrumut preotului, cei doi fiind vechi și apropiați prieteni. Primirea lui ca oaspete la masă aduce aminte de episodul biblic în care David îl invită pe Urie la masă, arătându-i fățarnică cinstire.

Zbuciumul său sufletesc este atât de intens, încât se simte captiv propriilor gânduri: pe de o parte, preotul își recunoaște gravitatea păcatului spre care îl împinge pofta trupească, dar, pe de altă parte, nu se poate sustrage cu ușurință acesteia, mai ales că și tânăra Borivoje îi împărtășește iubirea.

În ajunul sărbătorii Sfinților Apostoli, Tonea se îndreaptă spre celălalt mal al Dunării , la Cladova, pentru a lua banii promiși de jupânul Traico și este primit de către Borivoje, rămasă singură acasă. Scena aceasta, cea mai dramatică din întreaga nuvelă, este deosebit de elocventă pentru ilustrarea luptei dintre virtute și păcat. În fața mărturisirii sincere a fetei, preotul poartă un război nesângeros cu sine:

„Tu știi, părinte Tone, că eu te iubesc pe tine...Preotul rămase nemișcat, înăbușind cu forțări de uriaș cercurile de ispită și de flacără care îi vâjâiau între inimă și creier”. (Galaction 1994: 99)

În răspunsul pe care el îl dă fetei se arată biruința datoriei în fața iubirii vinovate:

„Borivoje! și mie mi-ești dragă, scumpa mea, dar ca o fiică a bisericii și ca o soră ce-mi ești întru Iisus Christos. Gândește-te, Borivoje, că numai astfel de iubire poate să fie între noi. Sunt preot și tu ești măritată. Am soție și tu ai bărbat . Slujesc Sfânta Liturghie și tu trăiești cu bărbatul tău...E păcat, Borivoje, păcat mare!” (Galaction 1994: 100)

Cu toate că finalul acestui episod pune în evidență impunerea moralei religioase, omul trupesc nu se poate bucura de victoria preotului și exclamă, asemenea unui învingător nemulțumit de lupta câștigată:

„ Acum, mă duc să plâng pe cununa biruinței mele!” (Galaction 1994: 100)

A doua întâlnire a preotului Tonea cu tânăra femeie este plasată, ca și prima, în jurul unei mari sărbători creștinești, a Sfântului Andrei. Cu siguranță, nu este deloc întâmplătoare alegerea acestor sărbători închinate unor apostoli, căci preotul, chemat la viață cucernică, asemenea ucenicilor Domnului, nu trebuie să-și uite niciodată misiunea. Drumul parcurs de preot până pe malul sârbesc este asemănat cu cel al apostolilor înfricoșați de furtuna de pe marea Tiberiadei. Și atunci, și aici, cei din barcă trăiesc minunea scoaterii la liman. Tonea și cei aflați cu el în barcă se încred în puterea sfintelor taine pe care clericul le purta cu sine.

Chemat în grabă de Traico la casa sa, unde tânăra ,,murea fiindcă voia să moară, murea de iubire" (Galaction 1994: 106), Tonea se simte, la început, neputincios să opună rezistență iubirii arzătoare, vrând să dea un alt final întâlnirii trecute. Însă, așa cum în acel moment, imaginea bisericii în care slujea i-a reamintit de datoria sa de preot, și acum, veșmintele preoțești și cartea pe care le ținea, absent, în mână i-au trezit conștiința:

,,În prima clipă, i-a venit preotului să se năruiască lângă patul cu pânze albe și smulgându-și părul să-și ceară iertare și să cheme înapoi – o, să cheme înapoi!...înfruntatele și zguduitoarele frumuseți din iunie. Și a voit să-și elibereze mâinile care țineau ceva: dar acest ceva era Epitrahilul și Evhologiul. Și preotul s-a recucerit, ca sub o plesnitură de bici. Supremul înțeles al acestui ceas din urmă îi năvăli în creier și ceea ce se nărui din el fură păcatul și slăbiciunea" (Galaction 1994: 106).

Deși conflictul dintre datorie și ispită nu pare asumat în cazul preotului Man, aceasta nu înseamnă că personajul este indiferent la ceea ce se întâmplă cu sine. În realitate, el mimează indiferența, purtând mai multe măști, asupra cărora se cuvine să insistăm în analiza comportamentului bizar al preotului. Biografia *senzațională* a preotului, cum inspirat o numește Cornel Regman, este ascunsă cititorului până spre finalul materialului epic și oferă explicații în legătură cu firea enigmatică a lui Emanoil Manovici.

Trecerea spre planul trecut se realizează într-un mod simplu, ca și când sufletul lui ar fi tânjit după o oază de liniște, încercând să iasă, fie și pentru câteva clipe, din iureșul sufletesc în care îl aruncase prezența fostei sale soții, Ilenuța: ,,Se trezise, copil, într-un sat bănățean, aproape de granița țării sârbești" (Agârbiceanu 1968: 129). Sârbul Petru Manovici, negustător de porci, îi insuflase fiului său, involuntar, aplecarea spre *fructul oprit.* În copilărie, în casa părintească, Emanoil fusese de multe ori martor la afacerile ilegale ale ,,ortacilor" care stârneau în sufletul mamei neliniște și spaimă. Asemenea soacrei lui Ghiță din nuvela *Moara cu noroc* a lui Ioan Slavici, mama lui Emanoil este un personaj reflector. Ea presimte finalul tragic al acestor întâlniri nocturne, atenționându-l pe soțul ei cu privire la pericolul însoțirii ,,cu acești tâlhari". Din dorința ca fiul lui să nu calce pe aceleași căi greșite ca și el, Petru Manovici îl duce la mânăstire, la vârsta de 15 ani, pentru a învăța slujirea preoției. Aici, tânărul Emanoil ia contact și cu viața ascunsă a călugărilor ce iubeau petrecerile. Așadar, Man nu era străin de abilitatea mânuirii măștilor și nici de tentațiile ademenitoare ale vieții imorale. După moartea fulgerătoare a tatălui, adus de mama sa acasă, tânărul se întovărășește cu ortacii tatălui său.

Un aspect ce merită subliniat este tonul folosit de narator în relatarea morții lui Petru Manovici. Fraza este simplă și face aluzie la o sentință morală. Moartea este un justițiar, iar apa – ca și în cazul nuvelei *Copca Rădvanului,* scrisă de Gala Galaction – este un mesager al moralei: ,,Pe Petru Manovici îl împușcaseră când încerca să treacă Dunărea din țara sârbească.

Trupul lui s-a cufundat în apa tulbure, hrană peștilor" (Agârbiceanu 1968: 133). Și nimic mai mult, pare a spune naratorul, lăsând să se înțeleagă firescul acestui final tragic, final ce fusese anunțat de altfel de soția negustorului.

Aceeași Dunăre nemiloasă face să piară – tot ca o consecință a vieții imorale – tovarășii de călătorie ai lui Emanoil și tot Dunărea este martorul tăcut al reprimării pasiunii dintre preotul Tonea și frumoasa Borivoje. Scăpând teafăr din această furtună ca prin minune și având imaginea mamei în minte, tânărul decide o schimbare radicală în viața lui. Naratorul descrie acest moment ca o ridicare din păcat, ritmul interior al textului amintind parcă de suflul de căință din psalmii regelui David[1]: „(...) Gândul i se lumină și-i veniră mai întâi pe buze cuvintele: «Sărmana mamă!» S-a simțit într-o prăpastie plină de glod, cu sufletul ticăloșit, și cel dintâi gând de îndreptare i-l adusese amintirea maică-si" (Agârbiceanu 1968: 134).

De acum, Emanovici va trăi, aproape doi ani, sub semnul unei hotărâri asemănătoare celei luate de personajul eponim Andrei din nuvela *Andrei Hoțul*, scrisă de Gala Galaction, a cărui viață va fi ghidată, de la un anumit punct, de hotărârea „vreau să mă pocăiesc și să mă fac călugăr" (Galaction 1994: 139). Manovici nu se face călugăr, ci preot. Episodul înnoirii vieții este lapidar, redat printr-o simplă și sobră enumerație: „N-au trecut trei luni, se însură, se preoți și-și câștigă și parohie" (Agârbiceanu 1968: 135). Un an și jumătate a durat viața fericită alături de soția sa, Ilenuța, și de sătenii care îl iubeau pentru hărnicia și evlavia cu care slujea.

Startul pentru o nouă etapă de preumblare pe meleagurile imoralității este dat de soția unui logofăt, care îl îmbie pe preot spre adulter. Pe aceasta naratorul o prezintă în termeni aspri, „spălătura de nevastă" caracterizându-se printr-o demonică frumusețe. Ea contrastează cu gingășia preotesei cu trăsături desprinse din portretul luminos al Ilenei Cosânzeana din basmele populare - „Preuteasa lui, Lenuța, (...) avea trupul gingaș, părul mătăsos și doi ochi ca doi picuri mari din seninul cerului" (Agârbiceanu 1968: 135). În relatarea apropierii dintre preot și nevasta adulterină, naratorul nu face niciun comentariu în afara unei secvențe metaforice prin care păcatul este asociat robiei sufletești: „S-a dus apoi, atras de o putere mare, ca și când ar fi fost înlănțuit de lanțuri tari și grele. Și-n urmă fugi cu ea în lume. Cât au trăit laolaltă? Mai nimic. Dar pornit odată, nu s-a mai întors acasă" (Agârbiceanu 1968: 135).

De aici, Man urcă pe treptele vieții sale fugind de sine însuși prin purtarea de măști succesive. Fiecare fuștel al scării este pășit cu câte o nouă mască pusă pe vechea mască. Întocmai ca o Matrioșkă. Prin „cărți mincinoase" – primul nivel al măștilor –, colindă lumea, strângând milă pentru biserici și astfel ajunge în satul Teleguța, fiind încă de la început atras de ochii Firuții. Aici, glasul dulce și cucernic din biserică, precum și însăși prezența sa ca om al bisericii îndelung așteptat de sătenii evlavioși plămădesc foarte repede și facil o nouă mască. Din când în când, așa cum se întâmplă în jocul înflăcărat de la horă, Man iese, involuntar, din rolul de preot cucernic pe care, cu multă abilitate, îl joacă în fața sătenilor și-și arată chipul autentic, întunecos: „fața lui căpătă deodată trăsături aspre, vânjoase, tari, și ochii

[1] „S-au tulburat oasele mele; Și sufletul meu s-a tulburat foarte" (Ps. 6, 2-3); „De toate fărădelegile mele izbăvește-mă" (Ps. 38, 12); „ Ție unuia am greșit și rău înaintea Ta am făcut" (Ps. 50, 5); „Trimite mâna Ta dintru înălțime; scoate-mă și mă izbăvește de ape multe" (Ps. 143, 7)

lui ardeau nepotoliți. (...) Părea mai mult un om întunecat din pădure, un hoț din codru, care nici aici, între oameni, nu-și poate domoli firea sălbatecă" (Agârbiceanu 1968: 84).

Reînnoirea sau cosmetizarea acestei măști se face după moartea lui Nicodim, soțul Firuții. Ziua, la slujbele bisericii, sătenii îl întâlnesc pe popa Man cel cu înfățișare de cuvios, iar noaptea, Firuța îl ascunde pe *aventurosul* Emanoil Manovici, cum îl numește Cornel Regman, în studiul *Agârbiceanu și demonii*[2].

Dar cea mai dificilă probă a punerii măștilor începe din momentul în care în satul Teleguța își face apariția *străina*, preoteasa lui Emanoil. Pierzându-și mințile după ce Man o părăsește, își omoară copilul și pornește în lume cu o altă identitate. Fără să vrea, și ea poartă o mască, asemenea soțului ei, boala mintală făcând-o să se recomande drept prietena preotesei, care vrea s-o răzbune.

De aici înainte, silit de împrejurări s-o adăpostească pe *străina* care îi călcase pragul casei, Man, fire pătimașă, va încerca să scape de trecutul care îl bântuia prin dedarea la beție și desfrâu. Ca odinioară, când voise a opri ispita dragostei pentru Firuța prin înlocuirea ei cu patima avariției, și acum, popa Man apelează la același procedeu de substituire. Înlocuiește o pornire nestăpânită cu altă patimă. Măștile de până acum se desprind încetul cu încetul de pe chipul preotului și teleguțenii îl găsesc adesea în cârciuma satului, el nemaisfiindu-se de săteni. Nici măcar vizitele la Firuța nu mai sunt însoțite de precauție. Naratorul pune această lipsă de rușine pe seama stârnirii patimilor, asupra cărora Man nu mai are control: „Și cufundat în patima asta, ațâțându-și mereu simțurile, legătura lui cu văduva lui Nicodim era tot mai puternică. De multe ori rămânea femeia încremenită: nu se însăra bine, și se trezea cu popa în casă" (Agârbiceanu 1968: 141).

După sinuciderea soției sale – care descoperise legătura dintre Man și Firuța – , preotul se lasă cuprins și mai mult în jocul amețitor al beției și desfrâului, pentru a alunga aparițiile fantomatice. Se poate spune chiar că demonicul pusese stăpânire pe el, în comportamentul său nemairămânând nimic rațional. Nici slujirea, nici Firuța nu-l mai interesează. Beția îl împiedică să slujească, spre nemulțumirea oamenilor care îi trecuseră cu vederea această meteahnă, tocmai fiindcă duminica se bucurau de popa Man cel plin de evlavie, cum îl cunoșteau ei în trecut. Văduva lui Nicodim – cum o numește naratorul parcă pentru a sugera imoralitatea legăturii dintre ea și preot – îl așteaptă în zadar pe Emanoil, căci el alege să înnopteze la mai multe văduve din sat.

Demers inutil, căci avântarea în patimi nu are efectul scontat. Nu alungă nălucile trecutului, ci ajută la desfacerea măștilor, deschizând drumul spre ieșirea din Teleguța. Colectivitatea nu mai poate răbda imoralitatea preotului, care ajunsese pe punctul de a se căsători cu o văduvă lipsită de rușine, și îl alungă, lăsând sancțiunea ultimă pe seama divinității. Finalul nuvelei demonstrează caracterul moral al scrierii, iar replica sătenilor sugerează rezultatul îndepărtării măștilor de pe chipul protagonistului. Man este de fapt un necunoscut pentru ei, un om străin. Nu un preot străin, căci teleguțenii pun la îndoială însăși autenticitatea hainei clericale: „Nu știm cine ești, nu știm de unde ai venit. (...) Ești, poate, față sfințită. Dumnezeu singur are să te judece." (Agârbiceanu 1968: 147-148).

Preotul iese din scenă fără vreun cuvânt de îndreptățire, aruncarea sa în întunericul nopții fiind ca o intrare în firesc, ca un *de facto*.

[2] Cornel Regman, *Agârbiceanu și demonii*, Editura Minerva, București, 1973, p. 107.

,,Morala s-a impus suverană. Popa Tonea este un veritabil erou uman, un erou creştin - un autentic erou ortodox" (Cunescu 1989: 137), care ,,nu se lasă în voia sentimentelor, ci îşi mobilizează întreaga energie morală pentru a se ridica deasupra lor şi pentru a le înfrâna" (Perian 2005: 17). Pentru popa Man însă, cedarea în faţa erosului are consecinţe inevitabile: vulnerabilitatea personajului în faţa tentaţiilor de orice fel şi necontenita fugă de propriul eu din dorinţa unei reclădiri a sinelui. Însă această reclădire se va surpa, neavând ca temelie o reînnoire, o curăţire, ci o permanentă (re)punere în mască, un superfluu *joc* al măştilor.

„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi postdoctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926."

Bibliografie

BIBLIA (2013) Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă.

AGÂRBICEANU, Ion (1968) *Opere V. Povestiri şi nuvele*, vol.I, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

CĂLINESCU, G. (1982) *Istoria literaturii române: de la origini până în prezent*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Minerva.

CUNESCU, Gheorghe (1989) *Gala Galaction,* Galaţi, Editura Arhiepiscopiei Tomisului şi Dunării de Jos.

GALACTION, Gala (1994) *Opere I. Schiţe şi nuvele*, Bucureşti, Minerva.

PERIAN, Gheorghe (2005) *Despre Gala Galaction,* Cluj-Napoca, Limes.

POPA, Mircea (1982) *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu,* Bucureşti, Minerva.

REGMAN, Cornel (1973) *Agârbiceanu şi demonii,* Bucureşti, Minerva.

STĂNILOAE, Dumitru (2010) *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. II, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă.

VÂRGOLICI, Teodor (1967) *Gala Galaction,* Bucureşti, Editura pentru Literatură.

GENDER CONVENTIONS: HOMOSEXUAL EROTICISM AND FAMILY LIAISONS IN ANNE RICE AND NEIL JORDAN'S *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE*

Iulia-Mădălina PINTILIE
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Hailed by many critics as the second most popular writer of vampire fiction after Bram Stoker, Anne Rice moved past the framework and clichés that Dracula imposed and expanded the vampire legend, altering it to fit the needs of our contemporary society. Although her vampires are similar to the Transylvanian count, in that they can be destroyed by sunlight, and they sleep in their coffins, one important trait differentiates them from Stoker's eponymous character. They are active parts of modern society, and, unlike their predecessors, they are no longer reclusive beings that hide in cemeteries or ruined castles, being integrated into a family. The paper is an investigation of the nuclear family in Anne Rice's novel Interview with the Vampire and Neil Jordan's 1994 film adaptation with a view to highlight the vampire's polymorphous sexuality as rendered in the two media, the literary and the cinematographic one.

Keywords: vampire, homoeroticism, family, paedophilia, incest.

As in the case of Bram Stoker's notorious novel *Dracula*, many readers noted the eroticism that Anne Rice's prose displays, recognizing the perverse sexuality that characterizes its vampires. The author herself confirmed this perception. According to Rice, "vampire fiction is erotic because the vampire is an erotic image" (Ramsland 1996: 20-21). Moreover, the writer added that she sees vampires as transcending gender. In an interview conducted by Digby Diehl for *Playboy* magazine, Anne Rice claimed: "If you make them [vampires] absolutely straight or gay, you limit the material. They can be either one. They have a polymorphous sexuality. They see everything as beautiful" (qtd. in Hoppenstand and Browne 1996: 9). In taking this approach, the Southern writer refused to have her novels characterized by boundary divisions. Good and evil, alive and dead, female and male are blurred in her narratives, allowing the readers to understand the polymorphic nature of the vampire.

Rice's 1976 *Interview with the Vampire* does not deviate from the rule. Offering an uncanny view into the life of a distorted family group made out of three vampires, Louis, Lestat, and Claudia, the Southern author's debut novel deals with themes such as homoeroticism and incest. In spite of the fact that the novel's main characters are not involved in an erotic physical interaction, a passionate tension between the male vampires is clearly suggested in the writing. An example which corroborates our statement is illustrated by the incident which marks Lestat's transformation of Louis into a vampire. The former's recollection of the event is characterized by an extremely sensual language:

[H]e lay down beside me now on the steps, his movement so graceful and so personal that at once it made me think of a lover. (...) He put his right arm around me and pulled me close to his chest. Never had I been this close to him before, and in the dim light I could see the magnificent radiance of his eye and the unnatural mask of his skin. As I tried to move, he pressed his right fingers to my lips (...) and as soon as I stopped my abortive attempt at rebellion, he sank his teeth into my neck. (...) [H]is lips moving against my neck, I remember that the movement of his lips raised the hair all over my body that was not unlike the pleasure of passion (2008: 18).

Moreover, Louis himself compares the experience to sexual intercourse. He tells the reporter that he cannot describe the process that turned him into a vampire any more than he could explain the sexual act to a virgin: "I can tell you about it, enclose it with words that will make the value of it to me evident to you. But I can't tell you exactly, any more than I could tell you exactly what the experience of sex is if you have never had it" (ibid.: 15). This analogy evinces the fact that Louis links his turning into a vampire to the experience of having sex, making the relationship between the two a homoerotic one.

Critics have read this transformation as a metaphor for Louis's awareness of his homosexual identity. William Hughes, for instance, claims that "[t]he transition between life and un-death parallels in many respects that of an awakening consciousness of homosexual identity, and the awareness that to adopt a gay lifestyle is to discard, or at least marginalize, the cultural standards of heterosexuality" (2012: 216). Louis faces this identity crisis that Hughes mentions when he is forced to share a single coffin with his mentor. He recollects the event using contemporary idiomatic expressions imposed by the codes of homosexuality: "I begged Lestat to let me stay in the closet, but he laughed, astonished" (Rice 2008: 24). Apart from this incident, Louis makes other attempts to fit into the mores of society and to preserve connections with mortals, attempts which Lestat mocks. The relationship that he develops with Babette Freniere, for instance, for whom he feels "some measure of love… though not the greatest love [he has] ever felt" (ibid.: 59), determines Lestat to ask him to pick sides between living and un-dead, women and males. His acid comment, "these are images for you of what you were and what you still long to be. And in your romance with mortal life, you're dead to your vampire nature!" (ibid.: 81) "enforces the notion not merely of separation, but of revised loyalties and identities also" (Hughes 2012: 216).

Louis's decision to become a vampire is highly ambiguous. Depressed over the death of his brother Paul, a religious fanatic, he finds solace in vampirism. The closeness between the two is indicated by the manner in which he describes Paul, description which is clearly tainted with homoerotic undertones: "He was very handsome then. He had the smoothest skin and the largest blue eyes. He was robust, not thin as I am now and was then… but his eyes… it was as if when I looked into his eyes I was standing alone on the edge of the world… on a windswept ocean beach" (Rice 2008: 7). The accuracy with which he describes his brother's beauty and the grief that triggers his search for a new identity imply that his feelings for Paul might have surpassed the brotherly love. Furthermore, he fills the void left by his death by bringing another handsome male in his life. "A tall fair-skinned man with a mass of blond hair and a graceful, almost feline quality to his movements" (ibid.: 13), Lestat's beauty

parallels Paul's. Although, at first glance, Louis expresses his disgust towards the vampire's vulgarity and lack of sensibility, stating that once he was turned and the two became equals he no longer felt the same attraction for him, Lestat's alleged death brings forth the true nature of feelings that Louis held for him. Obviously in pain after his partner's death, he rejects Claudia's affection, for she was the one responsible for the murder. "Go away from me", he blurts out to her. "I'll care for you because you can't care for yourself. But I don't want you near me" (ibid.: 138), cries the vampire clearly hurt by his mentor's sudden disappearance.

While Louis's interest in men is camouflaged, Lestat bluntly expresses his attraction to young males, placing them on top of his food preferences. "A fresh young girl, that was his favourite food the first of the evening; but the triumphant kill for Lestat was a young man" (Rice 2008: 41), recalls Louis in his interview with the reporter. Similarly, when Claudia seeks Lestat's destruction, for turning her into a monster at a fragile age, she allures him using two young boys. Knowing that the more beautiful one will be the vampire's pick, she poisons him with absinthe and laudanum while she feeds on the other. Lestat drinking the young boy's blood is depicted in highly erotic terms:

His lips moved over the neck and over the chest and over the tiny nipple of the chest and then, putting his other arm into the open shirt, so that the boy lay hopelessly wound in both arms, he drew the boy tight and sank his teeth into his throat (…) and again he let out a small moan and his eyelids fluttered but never opened. And Lestat knelt, the boy pressed against him, sucking hard, his own back arched and rigid, his body rocking back and forth, carrying the boy, his moans rising and falling in time with the slow rocking until suddenly his whole body tensed (ibid.: 133).

"The parallel between the kill and sexual intercourse becomes obvious here" (Liberman 1996: 116). And this is not the first instance when blood drinking is associated with the erotic physical interaction in the novel. When Louis and Claudia travel to Paris, where they meet the vampire coven of the Theatre des Vampires, Armand offers Louis a human boy who allows him to drink his blood. He describes feeding on the boy as an ecstatic experience. "I sank my teeth into his skin, my body rigid, that hard sex driving against me, and I lifted him in passion off the floor. Wave after wave of his beating heart passed into me as, weightless, I rocked with him, devouring him, his ecstasy, his conscious pleasure" (Rice 2008: 228), recalls Louis.

Besides the incident with Denis, the boy from the Theatre des Vampires, another homoerotic occurrence is marked in the novel by Louis's attraction to Armand. Far from being a novice in vampirism, he no longer hides his feelings for another male vampire, as he did with Lestat, and openly expresses them. "I felt a longing for him so strong that it took all my strength to contain it, merely to sit there gazing at him, fighting it" (ibid.: 252), he tells the reporter. "And though I felt drawn to him, more strongly perhaps than I'd ever been drawn to any living creature save Claudia, he excited me in other ways which resembled fear" (ibid.: 277), adds Louis. His feeling is reciprocated, for Armand also expresses his desire to have Louis. "I want you. I want you more than anything in the world" (Rice 2008: 279), utters the beautiful auburn-haired vampire.

The Hollywood industry unmistakably recognized the homoerotic content of Rice's novel when it bought the rights in 1976. However, Neil Jordan's 1994 *Interview with the Vampire* film adaptation reduces and nearly discards the homosexual innuendos suggested by the book. Several changes, which emphasize the main characters' heterosexuality, are introduced in Jordan's motion picture. For instance, Louis (Brad Pitt) is no longer mourning the loss of his brother, but is instead greatly affected by the death of his wife and child. Thus, he is introduced as a widower, a position which establishes his heterosexuality. Discussing her choice of altering the source of Louis's grief when writing the screenplay for Jordan's movie, Rice confesses in an interview with Michael Riley:

I felt the wife and dead child would prefigure Claudia better, that it was a tightening up of things, and that the grief and the loss would be the same. I didn't see it as terribly significant. Whatever I was playing with in the book about the brother was no longer of interest to me. It was only important that Louis be in that state of grief, that he feel completely alone, and that he be living in a self-destructive way (Riley 1996: 219-220).

Moreover, Lestat's (Tom Cruise) attack on Louis occurs while he is in the company of a prostitute, a scene that is not included in Rice's book. Turned into a vampire, his first human victim in the novel is a male slave. The movie, however, takes a more sensual turn, stressing Louis's interest in women. By introducing the beautiful female slave Yvette (Thandie Newton), who declares her concern for her master by urging him to send Lestat away and to visit the slave quarters again, Jordan's 1994 motion picture suggests that the two might have been involved in a sexual relationship. This statement is reinforced by the fact that he calls her *ma chère*. As a vampire, Louis is allured by Yvette's pulsating neck veins and yields to temptation, making her his very first victim. Due to these changes, which marked Louis's heterosexuality as a human, the homoerotic implications that might arise as a result of his liaison with Lestat were ultimately discarded by the viewers, their relationship being interpreted as mere companionship.

Another key moment in Anne Rice's book, which transposed in the movie creates a different image of Louis, is marked by the scene in which he is offered a boy at the Theatre des Vampires. While in the novel, as we have previously established, he experiences ecstasy, Neil Jordan's film depicts a completely different situation. When offered the victim, Louis lifts the boy's hand and cannot hide his disgust when seeing the skin punctured by other marks. In order to be able to drink, he turns the boy's hand and looks for an unmarked spot. Despite his precautions, he cannot hide his revulsion. This gesture, which in the novel has been portrayed as a homoerotic moment, is represented by Neil Jordan as an instance in which Louis cannot come to terms with his nature as a vampire. While in Rice's book he climaxes while drinking Denis's blood, in the 1994 adaptation he behaves as a "courteous guest [who] might take coffee when offered it" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 124).

However, these are not the only instances which highlight the reduction of homoerotic implications in Louis's persona. By the same token is the scene in which he and Lestat visit the widow St. Clair and her dandy young lover. Absent in the novel, this episode suggests not only Louis's heterosexuality but also emphasizes the difference between his nature and

Lestat's. Humorously rendered, the sequence opens with the two vampires attending the widow's lavish party. While Lestat briefs his companion on the lady's marital situation, the scene cuts and the party atmosphere is replaced by a more romantic one with Louis, the widow, her two poodles, the foppish lover and Lestat taking a stroll in the house's luxuriant garden. Clearly intended as a seduction scene, it takes a humorously grotesque turn when Louis, instead of aiming for the woman's neck, sinks his teeth into her dogs. The sequence mirrors Lestat's attack on Madame St. Clair's lover, and, at first sight, it looks designed to highlight Lestat's pleasure of killing young men. However, Louis's description of his companion's taste in victims deconstructs the scene's homoerotic overtones. "Lestat killed two, sometimes three a night. A fresh young girl, that was his favourite for the first of the evening. For seconds, he preferred a gilded beautiful youth. But the snob in him loved to hunt in society, and the blood of the aristocrat thrilled him best of all" (1994: *Interview with the Vampire*), recalls Louis, clearly suggesting that Lestat's choice of the young man was purely a matter of social position and not of gender.

According to critics, the reduction of homoerotic innuendos regarding the two vampires serves two purposes. "It makes the film more acceptable and enjoyable to general audiences who may wish to ignore those implications, and it protects the leading-man status of Brad Pitt and Tom Cruise, both of whom have the responsibility of appealing to wide audiences in other expensive films" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 128). Nevertheless, aware of Rice's novels popularity in gay circles, the filmmakers did not discard entirely the book's homosexual implications. Armand's character (Antonio Banderas) stands as proof that part of *Interview with the Vampire*'s homoerotic tone has been preserved in Jordan's adaptation. Unfortunately, Antonio Banderas "a favourite with gays, does not physically suit the role of Armand" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 128). The author herself declared that casting Banderas to play Armand was a bad choice. "There was certainly a flattening of the character of Armand" (Riley 1996: 239), stated Rice. "Antonio Banderas played such a heavy that you don't know why in the world Louis would be charmed by Armand" (ibid.: 240).

If, in the novel, the leader of the Parisian coven bluntly expresses his desire to have Louis, in the 1994 adaptation, Armand is less direct. The film openly indicates that he is the one responsible for Claudia's death in order to eliminate her as a rival for Louis's affection. In a scene which replicates the rhythm and speed of a slapstick comedy, preserving at the same time the gruesomeness of a horror movie, Louis, Claudia (Kirsten Dunst), and Madeleine (Domiziana Giordano), are dragged to the Theatre des Vampires. While the three vampires scream for help, we see Armand calmly listening without interfering. He intervenes only when he knows that it is too late to save Claudia from the sun's rays to which she is exposed. He, then, saves Louis from the coffin he has been buried and tells him that there is nothing he can do for the vampire child. Armand's passivity emphasizes his overpowering desire for Louis, thus preserving Anne Rice's homoerotic bonding between the male vampires.

The choice of the erotic object in Anne Rice's novels is an important aspect which provides critics with plenty of arguments that stir commentaries regarding the morality of her writing. In *Interview with the Vampire,* for instance, the erotic encompasses all possibilities: "homosexual as well as heterosexual, children as well as adults" (Liberman 1996: 116). However, according to Candace Benefiel, the novel's major theme is not sexual deviance, but

the "nuclear family of vampires" (2004: 263), which has "a triangular structure, perhaps reflecting Anne Rice's own recovered family of herself, husband, and son" (Roberts 1994: 10).

Made out of two handsome vampires—Louis and Lestat, who create a daughter in order to save their damaged relationship—Rice's domestic unity has been identified by Ken Gelder as the "queer family" (1994: 113), for it violates all the conventions imposed by the normative family unit. Lasting for almost sixty-five years, more than any standard household would last, the vampire clan treats homicide and domestic abuse with the same easiness that a normal family would treat a Saturday afternoon walk. "Lestat stalks rather than courts Louis, and the 'dark trick' that transforms Louis into a vampire resembles a rape more than it does a marriage and consummation" (Keller 2000: 15). As opposed to the traditional family, which decodes the marriage ceremony as a social approval to initiate new life, the vampire liaison stands as a symbol of death and sterility.

In spite of its longevity, Louis and Lestat's union is ultimately bound to fail because there is no emotional compatibility between the two. Moreover, the former believes that Lestat has chosen him as a partner for the wrong reasons. In his view, the blonde-haired vampire is only interested in his wealth and the Pointe du Lac plantation that he owns, making their relationship resemble an eighteen-century aristocratic union in which the two husbands increase their family fortunes through their marriage. In order to avoid a separation, Lestat brings a baby into their lives that is meant to strengthen their relationships by providing companionship and entertainment for his partner. According to Candace Benefiel, "the whole scene reads like a couple having a child in attempt to make a failing relationship once more viable" (2004: 267). However, while a more traditional family would give birth or adopt a child, Lestat makes one for himself by passing the "Dark Gift" on to a five-year-old girl. The vampire-child's creation is a grotesque parody of the act of procreation. Both male-vampires contribute to the process. Louis initiates the transformation by draining her blood, and Lestat completes it by replenishing her with his own. Later on, Louis confesses to his daughter: "I took your life (…) He gave it back to you" (Rice 2008: 114).

Named Claudia, the "magnificent doll" (ibid.: 97) does not age physically and becomes the apple of her two fathers' eye, who dedicate their time instructing her how to be a proper vampire. In portraying Lestat and Louis as doting parents, "Rice universalizes the male-female and aggressive-passive binarisms of heterosexual unions" (ibid.: 16). While Lestat is highly masculinized being depicted as a practical, insensitive, blunt character, Louis is illustrated as "delicate and sensitive (i.e. feminised)" (Gelder 1999:112). As a mother figure, Louis nurtures Claudia:

And, carrying her to her crib, I sat beside her and sang to her, and she stared at me as she clung to that doll, as if trying blindly and mysteriously to calm a pain that she herself did not begin to understand. Can you picture it, this splendid domesticity, dim lamps, the vampire father singing to the vampire daughter" (Rice 2008: 197).

In addition, he teaches Claudia how to live in the new surrounding and "to see and drink the world" (Rice 2008: 112) by introducing her to art. On the other hand, Lestat, more of a father figure, instructs his daughter in the practical aspects of vampirism, showing her

how to feed and how to cover her crimes. Lestat, Louis recalls, "was loving to her, proud of her beauty, anxious to teach her that we must kill to live and that we ourselves could never die" (ibid.: 96).

Although "this family has no marriage license, no college savings plan for the kids, and exists by killing unsuspecting victims" (Benefiel 2004: 264), it has an expiration date which is reached when Claudia matures psychologically and starts asking questions related to her creation. Possessing a woman's mind, but, at the same time, trapped in a five-year-old child's body, unable to grow, she becomes the novel's tragic character. As she develops emotionally, she gradually turns into Louis's lover. The vampire's liaison with his daughter is more shocking than the homoerotic relationships between him and Lestat suggested in the novel. Charged with incestuous overtones, Rice's description of the love between the two stirred strong criticism regarding paedophilia. Louis explicitly describes their strange relationship by calling her and himself "Father and Daughter. Lover and Lover" (Rice 2008: 100). Moreover, the vampire father notices the woman trapped in the child's body. "There was something dreadfully sensual about her lounging on the settee in a tiny nightgown of lace and stitched pearls," recalls Louis. "[S]he became an eerie and powerful seductress, her voice as clear and sweet as ever, though it had a resonance which was womanish, a sharpness sometimes that provoked shocking" (ibid.: 101).

Inquiring about the circumstances of her creation, "just as a small child wants to know who made her" (Keller 2000: 18), Claudia discovers that Lestat is the one who turned her into a vampire at an early age, a fact which triggers strong resentments towards him. Recognizing that both she and Louis are Lestat's slaves, she begins plotting the latter's demise. According to Keller, "[m]ore and more, the vampire family begins to resemble the abusive house-hold where the mother and the children live in fear of the adult male who refuses to allow them to leave" (ibid.). As in the typical American suburban story, the abusive figure of the household is violently punished, and the persecuted members are set free. In Rice's nuclear family, Claudia is the one in charge of Lestat's punishment, for Louis, despite the domestic abuse he has been submitted to, is still committed to his mentor. James R. Keller reads the five-year-old girl's aggression towards her father through the Freudian oedipal drama and Jung's Electra complex theory.

Although Louis and Lestat are plainly developed as mother and father, Claudia's Electra complex casts them in the opposing roles, [states Keller]. The desires of the oedipal girl are initiated by the absence of a penis, a condition for which she blames her mother, who is also bereft of the male organ. As she develops, however, she comes to sympathise and identify with the mother and to long for her father, who possesses the penis that she desires for herself (ibid.).

We agree with Keller's theory. In her first stages as a vampire, Claudia and Lestat are described as forming a special bond, for they both shared "the hunt, the seduction, the kill" (Rice 2008: 100). However, as she develops, the five-year-old monster starts to grow cold to him, craving to possess the knowledge that Lestat has regarding their condition as vampires. Thus, she allies with Louis and plots her mentor/father's destruction. Moreover, Claudia's

incapability to mature physiologically replicates Freud's theory of the *Penisneid* (penis envy), according to which the female is regarded as an incomplete male. Similarly, Claudia is an incomplete vampire, for she is unable to mature into a full-grown woman.

As can be seen, Anne Rice mixed the male and female oedipal experiences. Her choice can be interpreted as an attempt to highlight that vampires have a polymorphous sexuality and that the un-dead are not bound to any gender category. Claudia's behaviour is fairly masculine. Louis notices that she hunts her victims in Lestat's fashion. "And to watch her killing was chilling," states Louis. "She would sit alone in the dark square waiting for the kindly gentleman or woman to find her, her eyes more mindless than I had ever seen Lestat's" (Rice 2008: 99).

Her death is extremely violent. Accused of breaking the vampires' cardinal rule—the killing of another vampire—Claudia is sentenced to death by the members of the Theatre des Vampires. In Katherine Ramsland's view, the five-year-old girl was inspired by Anne Rice's deceased daughter. The writer herself confesses that there is a connection between the death of her child, Michele, and Claudia's creation.

> I never consciously thought about the death of my daughter when I was writing it. I wasn't conscious of working anything out, [confesses Rice]. When I wrote it, it was like dreaming. The book had a life unto itself. The child vampire Claudia was physically inspired by Michele but she ultimately became something else—a woman trapped in a child's body, robbed of power, never knowing what it's like to be a woman and to make love. She became a metaphor for a raging mind trapped in a powerless body. That's really how I see her (Rasmland 1996, 21).

In James R. Keller's view, "[the] portrayal of a same-sex relationship perpetuates one of the most destructive heterosexist myths: the assumption that gay and lesbian domestic units mirror heterosexual unions" (2000: 16). According to the critic, such a comparison is only meant to downplay same-sex relationships, which, because of their lack of fertility are read as "imperfect replication of the heterosexual union" (Keller 2000: 16), a grotesque parody of the norm. "Louis and Letat's domestic relationship is an example of heterosexist projection. It imposes upon same-sex relations the worst malfunctions of the heterosexual marriage: gender inequity, dominance and submission, spousal abuse, abandonment and neglect, child abuse, etc." (ibid.). Discussing Claudia's condition, Keller states that her creation is a metaphor for gay adoptions. According to the critic, Claudia's growth has been affected because she was raised by two male parents. "The implications of this portrayal are truly hostile to gay parental rights, perpetuating the myth that a child within a same-sex relationship cannot mature into a normative fashion" (ibid.:19).

Neil Jordan's 1994 film adaptation captures the parody of normality suggested in Anne Rice's novel. The director confirms this statement, being quoted as saying, "In many ways I'm telling the story of a deeply dysfunctional family, except the family unit here is two vampires, Lestat and Louis, and their 'adopted' child Claudia" (qtd. in Benefiel 2004: 268). Treated as a favourite daughter, Claudia is constantly petted and praised by her two fathers who bring seamstresses to make beautiful dresses for her and hire tutors to teach her.

However, unlike a normal family, the vampire girl feeds on the staff hired by her parents, conduct which triggers Lestat's rage. In spite of the gravity of her deeds, her punishment, for killing humans too close to home, resumes to a slap on the wrist. "The scenes are humorous and chilling precisely because they are so close to reality" (ibid.: 269).

As in Rice's book, Lestat's "one happy family" (1994: *Interview with the Vampire*) falls apart when Claudia matures psychologically. The tragedy of her situation is illustrated in Jordan's film by an episode which is not included in the novel. When the girl sees a naked Creole woman taking a bath, she tells her doting fathers that she wants to grow up in order to look like the woman. Although they avoid telling her that she is unable to grow, Claudia guesses. The climax of her condition is reached when, thirty years after her creation, Lestat offers her a doll to celebrate her anniversary. Enraged by his gesture she reveals that she has killed the Creole woman and hid the corpse in her bedroom, an action which can be interpreted as a symbolic attempt to capture the woman's mature body and beauty. Claudia is forced to face her horrid reality when in a furry she cuts her beautiful blonde curls only to realize that her hair will grow back in an instant. The scene is pivotal in the movie, demonstrating to the audience that she is unable to change the physical shape she had when Lestat turned her into a vampire.

As we have highlighted in the novel, as Claudia develops the mind of a woman she becomes more Louis's lover. The two have spent years sleeping in the same coffin, a fact which indicates their intimate relationship, and it is a sign of her discontent with this situation when she demands a changing of their arrangement. "She wanted a coffin of her own now, which left me more wounded than I would let her see. I walked out after giving her my gentlemen consent; for how many years had I slept with her as of she were a part of me I couldn't know" (Rice 2008: 101), recalls Louis. The film renders the same situation in a different manner. The girl gets her own coffin, "but is shown in the late afternoon coming back to crawl in with her indulgent papa, like a child who has awoken from a nightmare seeks the security of a parent's bed" (Benefiel 2004: 269).

The liaison between Claudia and Louis represents the film's strongest erotic bonding. "Claudia is very dear to me. She is my daughter" (1994: *Interview with the Vampire*), tells Louis to Armand in an attempt to describe his relationship with the girl, to which the auburn-haired vampire replies, "Your lover" (ibid.), defining thus the true nature of their connection. Similarly, Claudia confirms her passion for her doting papa during their trip to Paris. "I love you still. Who will care for me, my love, my dark angel, when you are gone?" (ibid.), utters the vampire girl.

The Parisian setting, which emanates a romantic atmosphere, highlights the erotic liaison between the two characters. In addition, Claudia's new look, which replicates that of an adult woman, reminds the viewers that inside her childish body lies hidden a mature mind. While the novel clearly states that the two vampires are caught in a romantic entanglement, for Louis tells the reporter, when they reached Paris, "We were alive again. We were in love" (Rice 2008: 202), the movie merely suggests that their relationship exceeds the father-daughter boundary. "We were alive again. Just the two of us. And so euphoric was I that I yielded to her every desire" (1994: *Interview with the Vampire*), confesses the character played by Brad Pitt in Neil Jordan's film adaptation, clearly omitting the "love" word from

his statement. Nevertheless, the visual scene that depicts the two vampires dancing at the Paris Opera House compensates for Louis's vague language, for it captures the chemistry between them.

"The film, in using an eleven-year-old actress instead of a five-year-old, strengthens the paedophilia implications that appear in the novel and, at the same time, creates the image of a tragic love affair" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 130). However, Claudia cannot be a true partner for Louis "because her body cannot match her emotions, and she needs him to take care of her in a world that sees her as a child" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 130). Realizing that Louis will abandon her for Armand, Claudia demands him to turn Madeleine, a Parisian doll maker, into a vampire, in order to take care of her in his absence. "To emphasize her understanding of the hopelessness of her situation, the film shows her gently kissing Louis goodbye an instant before she is seized by the vampires who will kill her" (ibid.). The scene in which the Parisian vampires kidnap Louis, Madeleine, and Claudia is shot with an arresting rapidity. The contrast between the section depicting the father and daughter terminating their relationship on the hotel balcony and the shot in which the coven of vampires interrupts their tranquillity is disturbing. The difference in pace between the two shots, combined with the non-diegetic sound, startles the viewers, reminding them that are watching a horror movie designed to excite their senses.

The murdering of Claudia and Madeleine is "the film's most visually compelling example of sublime merger" (Pramaggiore 2008: 39). Physically joined in death, the two are imprisoned in a "stone tunnel that resembles Dr Frankenstein's tower turned inside out" (ibid.:40). The scene is worth taken into account not only for its artistic prowess but also for the manner in which it handles the point of view. As opposed to the novel, where the action is rendered solely through Louis's eyes, in Neil Jordan's film the point of view shifts, allowing the viewer to empathize with other characters, as well. Such is the case of Claudia and Madeleine. Although their death is not described in Rice's book, the 1994 film adaptation imagined the two falling victim to a "nuclear blast." (…) Jordan worked with the production designer Dante Ferretti to design their statuelike remains, which recall the intertwined limbs of the Pietà" (ibid.). And this is not the only embrace rendered in the motion picture. Throughout the film, the director has depicted his characters immersing in embraces, "beginning with the 'shocker of a neck-biting embrace' (…) and culminating in the mingling of identity at a granular level" (ibid.). The shell of Madeleine and Claudia's bodies, made out of ash flakes, resembles the lava "statues" of Pompeii. When Louis touches the remains of their bodies, the structure crumbles into a pile of grey ashes.

Another aspect that is worth mentioning is the fact that, as opposed to Anne Rice's book, the 1994 motion picture does not involve Lestat in Claudia's death. While in the novel, he comes to Paris seeking revenge for the girls' attempt to kill him, in Jordan's movie, he only chides his daughter by telling her that she has been a "very naughty girl" (1994: *Interview with the Vampire*). By adopting a parental role, Lestat preserves the audience's sympathy for his character. "Eliminating Lestat's involvement in Claudia's death is an essential change if there are to be film versions of Rice's other vampire novels, which focus on Lestat. Responsibility for killing a child, even a vampire child, would tarnish Lestat's character with audiences, perhaps beyond acceptance" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 128).

Although, at first glance, *Interview with the Vampire* appears to offer an insight into an unconventional vampire family, allowing the readers to explore the incestuous relations between its members, Anne Rice's novel is more about "being orphaned" (Reep, Ceccio and Francis 1996: 124), rather than being integrated into a family structure. The main characters live a solitary life, even when they are in each other's company. Lestat's search for a partner, for instance, proves to be futile, for his two companions plot his death. Louis, on the other hand, cannot enjoy his vampire existence, living a damned solitary existence, and Claudia is trapped in a childish body, in spite of the fact that she has matured psychologically. Neil Jordan's 1994 movie manages to capture the solitary life of the novel's immortal characters, determining Anne Rice to declare that "[t]he entire look of the film was perfection (Ramsland 1996: 21).

Bibliography

Primary Sources:

Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles. Dir. Neil. Jordan, Perf. Brad Pitt, Tom Cruise, Kristen Dunst. 1994. DVD. Warner, 1995.

RICE, Anne (2008) *Interview with the Vampire*. London: Sphere.

Secondary Sources:

BENEFIEL, Candace R. (2004) "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampires*" in *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, No. 2.

GELDER, Ken (1994) *Reading the Vampire*. London and New York: Routledge.

HOPPENSTAND, Gary and BROWNE, Ray B. (eds.) (1996) *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

HUGHES, William (2012) "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries" in Putner, David (ed.) *A New Companion to Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell.

KELLER, James, R. (2000) *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*. North Carolina: McFarland.

LIBERMAN, Terri R. (1996) "Eroticism and Moral Fulcrum in Rice's *Vampire Chronicles*" in in Hoppenstand, Gary and Browne, Ray B. (eds.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

PRAMAGGIORE, Maria (2008) *Neil Jordan*. Champaign, IL: University of Illinois Press.

PUTNER, David (ed.) (2012) *A New Companion to Gothic*. Oxford: Wiley-Blackwell.

RAMSLAND, Katherine (1996) "The Lived World of Anne Rice's Novels" in Hoppenstand, Gary and Browne, Ray B. (eds.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

REEP, Diana C., Ceccio Joseph C., Francis William A. (1996) Anne Rice's *Interview with the Vampire*: Novel Versus Film" in in Hoppenstand, Gary and Browne, Ray B. (eds.). *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

RILEY, Michael (1996) *Anne Rice: An Intimate, Enlightening Portrait of Her Work.* London: Chatto & Windus.

ROBERTS, Bette B. (1994) *Anne Rice*. New York: Twayne

PLEADING FOR THE GENOS-ANALYSIS AS AN ALTERNATIVE METHOD OF APPROACHING A LITERARY TEXT

Anca NEMEŞ
"Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This paper aims to discuss a new concept in literary analysis, namely gender analysis. Intimately related to another new concept, that of genderisation, gender analysis can bring a fresh perspective to how one regards and understands a literary text, providing insight into the workings of the creative mind and emphasising the fact that a poetic image may not always be entirely the poet's own. Analising imagined gender may open a window towards the psychology of the creative act. Identifying the influence of grammatical gender on imagined gender can lead to a new dimension in the interpretation of a poet's work, a new way to discern the extent to which his or her work is culturally and linguistically determined, modelled by certain foreign influences or, on the contrary, the extent to which it can escape such determinations and reach true originality.

Keywords: grammatical gender, imagined gender, genderisation, gender analysis, literary analysis

Lucrarea de față își propune să discute un concept nou în analiza literară, și anume cel de genosanaliză. Însă pentru a-l înțelege pe acesta, ar trebui mai întâi delimitată noțiunea de genizare. Utilizarea acestui termen reprezintă un act de trăire și modelare a istoriei pe măsură ce ea se întâmplă, deoarece suntem contemporani cu crearea și împământenirea acestuia. Etimologia sa este încă neclară, cuvântul apărând ca din senin și din ce în ce mai frecvent în articole tratând teme feministe. El se poate regăsi într-un singur dicționar american, unde definiția este următoarea: „a geniza – a face distincții bazate pe gen în cadrul unei sau între clase[1]", iar pe pagina Wikipedia[2], acesta apare definit drept „a conferi gen, a face ceva masculin sau feminin". Depășind întrebuințările sale militante, acest termen va fi utilizat în lucrarea de față pentru a descrie procesul de atribuire de trăsături feminine sau masculine unor entități asexuate. În cazul limbilor cu genuri, personificarea, fie ea de ordin literar sau cotidian, este aproape imposibil de disociat de genizare: concepte sau obiecte antropomorfizate se regăsesc într-un sistem de identificare bazat pe genul gramatical al acestora, fiind tratate în consecință de către vorbitori. Rezultă astfel o ecuație lingvistică și culturală:

personificare + gen atribuit = genizare.

[1] American HeritageDictionary of the English Language, Fifth Edition, Houghton Mifflin Harcourt, 2011

[2] „Genderize". *Wikipedia. The Free Encyclopedia*, consultant 13.05.2015, http://en.wiktionary.org/wiki/genderize

Personificarea este de altfel modul predilect de manifestare a convenției de gen imaginat, precum și pretextul central pentru uzanțele definite ca gen imaginat.

Irina Petraș[3] pare a fi singura din literatura română de specialitate care să se fi ocupat pe larg de acest proces. Însă ea nu ezită să sublinieze existența unei legături puternice între procesul de personificare și gen, atât natural cât și gramatical. De multe ori, un obiect inanimat, căpătând trăsături umane, capătă în același timp și caracteristici aparținând unui anume sex, comportându-se ca atare în cadrul textului în cauză. Însă rămâne o mare întrebare esențială: ce anume determină alegerea unuia dintre sexe atunci când un obiect inanimat sau o abstracțiune sunt genizate? Această nedumerire poate fi în mod facil și superficial înlăturată oferind argumentul influenței genului gramatical asupra percepției. Însă ea devine cu atât mai pregnantă în cadrul unei limbi ca engleza, care în mod oficial, canonic, nu mai cunoaște categoria genului, însă vorbitorii și creatorii din spațiul ei continuă să perpetueze modele, convenții de gen imaginat.

Această dimensiune suplimentară a noțiunii de gen, și anume genul imaginat, se cere acum explicată. Sintagma de „gen atribuit" este definită de către Guzmán-González ca „uzul unor mărci ascunse – pronume la persoana a treia singular și pronume relative, sau sintagme predispuse la caracteristici sexuate (de tipul „luna, mama viselor") – într-un mod care deviază de la clasificarea asumată cel mai frecvent pentru limba engleză în epoca modernă; și anume „el" pentru ființe umane de sex bărbătesc, „ea" pentru ființe umane de sex femeiesc și „it" pentru orice altceva[4]". Această definiție este evident modelată pe sistemul limbii engleze, însă ea este perfect aplicabilă și unei limbi cu genuri cum ar fi româna. În acest caz, uzul de mărci pronominale de un anume gen este inevitabil, derivând din structura sintactică a limbii, astfel că el nu poate fi considerat a fi o manifestare a genului atribuit. Însă rămân sintagmele, asocierea substantivelor respective cu apelative cu sex încorporat, lucru care nu mai ține de obligativitate gramaticală.

Uzul acestor pronume sau sintagme reprezintă aproape întotdeauna rezultatul unei anumite atitudini afective față de referent, în același mod în care vorbitorul poate alege să folosească o referință neutră pentru o ființă cu caracteristici sexuate clare. Acest tip de atribuire a genului poartă și numele de „gen metaforic"[5]. Acest gen metaforic, identic cu ceea ce Guzmán-González numește gen atribuit, va fi denumit în continuare „gen imaginat", sintagma considerată a fi mai cea mai relevantă și ilustrativă.

În limbile lumii, problematica genului gramatical nu este una tranșantă; acesta există într-o multitudine de forme, și se poate manifesta cu grade variate de subtilitate sau deschidere. Însă acest grad de deschidere influențează în mod direct gradul de libertate de care creatorul dispune atunci când își construiește imaginarul poetic. Constrâns de normele acordului, obligat să feminizeze sau să masculinizeze nu doar substantivul pe care-l alege, ci întregul său context (pronume, adjective etc), poetul român este confruntat într-un mod mai pregnant cu perspectiva sexuată a limbii. Această perspectivă este în mare parte un dat, ea

[3] Irina Petras *Feminitatea limbii române. Genosanalize*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002, p. 32

[4] Trinidad Guzman-Gonzales, *Assigned Gender in 18th century English Prose: A Corpus Study*, în *Creation and Use of Historical English Corpora in Spain*, Cambridge Scholars Publishing, 2012., p. 269

[5] Jesús Fernández-Domínguez , *A Diachronic-Synchronic Review of Gender in English*, în *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Vol. 20, 2007, pp. 45-63., p. 54

vine din spatele cuvintelor, este inevitabilă şi de multe ori imuabilă. „Genurile au, în limba română, un subtext metaforic. Genurile inanimatelor sînt ficţiuni care funcţionează ca realităţi şi modelează perspectiva[6]".

Poetul englez, pe de altă parte, se regăsește într-o situație conflictuală: acesta este liber să aleagă genul personificărilor sale după bunul plac, atâta vreme cât conceptul personificat nu se regăsește în clasa de substantive așa-zis reziliente. Aceasta reprezintă o clasă de substantive care continuă să fie excepționale și în engleza modernă, prin faptul că își păstrează mențiunile genizate (vestigii ale genului pe care îl cunoșteau în engleza veche și medie) cu o mai mare tenacitate decât altele, prin urmare având același impact modelator asupra imaginarului poetic pe care îl au toate substantivele limbii române. Consecvența acestor excepții merge, în opinia Annei Curzan, dincolo de personificare, aflându-se în legătură cu constructele sociale de animare și gen active în cadrul comunității anglofone[7].

Se întrevede la acest punct o nouă posibilitate de abordare a unui text literar, posibilitate descrisă foarte sugestiv de către Irina Petraș: „Mesajul poetic – orice fel de mesaj, putem adăuga – nu se constituie doar din cuvinte împrumutate anume limbii, ci şi din cuvinte date, acestea nealese direct de conştiinţa formatoare. (…) Subiectivitatea artistului rămîne, totuşi, indiscutabilă, dar, se pare, ea nu-şi poate produce textul decît trecînd printr-un pre-text. Sub cuvintele poemului se află o latenţă verbală. În spatele cuvintelor se află cuvintele.[8]" În literatura recentă, acest tip de abordare poartă numele de genosanaliză.

Gaston Bachelard definește genosanaliza (numită de acesta „genoanaliză") în termenii cei mai simpli: analiza unei pagini literare în funcție de genul cuvintelor[9]. Acesta o consideră a fi o modalitate legitimă și necesară de examinare a textului literar, demnă de a se situa pe aceeași poziție cu toate celelalte tipuri de interpretare. Deși pentru Bachelard genosanaliza are rolul simplu de a-i permite „să clasifice bucuriile simple ale rostirii[10]", aceasta poate avea funcții mult mai complexe și importante.

În primul rând, analiza genului imaginat manifest în operele literare poate constitui un instrument de sondare a psihologiei actului creației. Așa cum s-a arătat mai sus, alegerile pe care autorii le fac în procesul de construire a imaginarului lor poetic nu sunt întotdeauna și în totalitate ale lor; în foarte multe cazuri, arhetipurile culturale, convențiile, structurile gramaticale influențează forma finală a imaginii poetice, care, odată intrată în circuitul cultural, va contribui la întărirea arhetipului care i-a dat naștere. Astfel, o mai bună identificare a „cuvintelor din spatele cuvintelor" poate conduce la o nouă dimensiune de interpretare a operei unui poet, un nou mod de a discerne măsura în care opera pe care a dat-o lumii este determinată lingvistic sau cultural, modelată de anumite influențe străine (altele decât cele ce țin de curente și tendințe literare) sau, dimpotrivă, măsura în care ea se poate sustrage unor astfel de determinări și atinge adevărata originalitate.

---

[6] Irina Petraş, op. cit., p. 78

[7] Anne Curzan, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003, p. 29

[8] Irina Petraş, op. cit., p. 34

[9] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere din lb. franceză de Luminiţa Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, București, 2005., p. 49

[10] Ibidem

În al doilea rând, o astfel de genosanaliză poate funcționa ca o oglindă culturală, plasând o anumită operă într-un context mai larg și demonstrând modul în care aceasta se încadrează în contemporaneitatea sa prin măsura în care perpetuează arhetipurile și stereotipiile – de gen și nu numai – prevalente într-un anumit moment. Din acest punct de vedere, genosanaliza se poate aplica și la un nivel extins, căutând să stabilească anumite convenții de imaginar poetic specifice unui anumit spațiu cultural comparat cu altele din aceeași epocă.

Nu în ultimul rând, analiza textelor literare prin prisma genului poate conduce la o mai bună înțelegere interculturală, lucru care ar facilita traducerile literare. Cazurile când traducătorii, și implicit cititorii, au fost puși în dificultate de probleme aparent minore cum ar fi genul unui substantiv nu sunt rare deloc. Un prim exemplu ar fi cel semnalat de psihologul Lev Vîgotski, preocupat fiind de posibilele implicații ale genului gramatical în inițiativele sale de a traduce opere literare, precum și lucrări de specialitate, din alte limbi europene în rusă. Acesta remarcă un caz interesant, cel al poemului lui Heinrich Heine, intitulat „Bradul și palmierul”[11]. În original, aceasta se prezenta în mod deloc subtil ca fiind o poezie erotică, datorită opoziției de gen dintre *Fichtenbaum* (masculin în germană) și *Palme* (feminin în germană). Traducând poemul în mod literal, atât Lermontov, cât și Augustin-Doinaș, au privat publicul rus, respectiv pe cel român, de posibilitatea de a înțelege această creație în sensul său intenționat, dându-i, în cel mai bun caz, o dimensiune mult mai abstractă și generalizată. Astfel, un amănunt gramatical aparent nesemnificativ, dar care a contribuit în mod esențial la crearea unei anumite imagini poetice într-o limbă, a condus la o modificare substanțială a întregului aspect semantic al discursului poetic tradus.

Un alt exemplu, de data aceasta cu rusa ca limbă-sursă, este descris de Irina Petraș, care remarcă faptul că în poezia lui Esenin, motivul mesteacănului joacă un rol structural, regăsindu-se altfel într-o mare parte din poeme. Mesteacănul, fiind feminin în limba rusă, îmbracă întotdeauna haine femeiești, comportându-se ca o fecioară șăgalnică, grațioasă, senzuală. Însă pentru cititorul traducerilor românești, poemele eseniene capătă o cu totul altă dimensiune, conflictul dintre masculinul mesteacănului tradus și feminitatea evidentă a personificării sale fiind unul „șocant, aproape pervers”, imaginile părând suprarealiste[12].

Abia prin recurgerea la artificii cum ar fi substituirea unui alt arbore, pentru păstrarea opoziției genurilor (salcia feminină în locul palmierului masculin), sau utilizarea unei comparații („mesteacăn ca o fată”), traducătorul abil reușește să restabilească echilibrul și logica discursului poetic. Însă acest lucru este realizat numai în măsura în care traducătorul este conștient de sursa imaginilor poetice originale, precum și de ecoul pe care acestea, tălmăcite, îl vor avea asupra conștiinței cititorilor.

Astfel, genosanaliza poate constitui un soi de „analiză paralelă, complementară, de verificare”[13]. O astfel de abordare are potențialul de a pătrunde dincolo de interfața versului, până la acea autonomie secretă a cuvintelor ce manipulează abil percepția autorului care se crede stăpânul lor. „Genosanaliza presupune, ghicește, deduce, profetizează. Impune o

[11] H. Daniels, M. Cole, J.V. Wertsch, *The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge University Press, 2007, p. 145
[12] Irina Petraș, op. cit., p. 89
[13] Ibidem, p. 97

complicitate precum cea dintre privit şi privitorul prin gaura cheii. Cîteodată îţi poate dezvălui detalii incomode cu care să nu ştii prea bine ce să faci”[14].

Dar genosanaliza nu trebuie să fie doar un demers intuitiv, visător, quasi-filosofic; aceasta se poate constitui şi într-o metodă ştiinţifică. Irina Petraş, în încercarea de a argumenta feminitatea limbii române, analizează o serie de poezii din literatura română, catalogând numărul de substantive feminine, masculine şi ambigene şi demonstrând că marea majoritate a substantivelor utilizate de poeţii români sunt feminine.

Trinidad Guzmán-González propune un demers similar de analiză pe text, utilizând conceptul de „unitate de referinţă anaforică” (UAR) pentru a desemna acele fragmente de text care conţin o idee, o descriere sau o acţiune legată de referentul unui pronume – o unitate pragmatică ce se poate întinde pe un rând sau mai multe[15]. Prin pronumele utilizat se poate identifica referentul şi modalitatea în care acesta a fost genizat. Spre exemplu, în limba engleză, o astfel de unitate grupată în jurul pronumelui „he” şi referitoare la moarte reprezintă un indiciu clar de atribuire a genului masculin acestui concept.

Prin extensie, se poate spune că orice personificare reprezintă o astfel de unitate de referinţă. Analizând numărul şi frecvenţa pronumelor personale (în cazul limbii engleze) şi a apelativelor sau comportamentelor sexuate (în cazul limbii române), concentrate în astfel de unităţi, rezultă o imagine statistică destul de clară cu privire la convenţiile de gen imaginat active în cele două culturi analizate. În cazul literaturii engleze, simpla utilizare a pronumelui personal „he” sau „she”, adică scoaterea substantivului din imperiul neutru al lui „it”, poate fi considerată o dovadă satisfăcătoare a modului în care autorul respectiv construieşte genul imaginat. Însă în poezia română, pronumele personal sau posesiv ţine de obligativitate gramaticală, nu de imaginar poetic. Astfel, într-o construcţie în care luna apare ca fiind „blândă”, aceasta nu poate fi considerată neapărat a fi un atribut feminin, blândeţea nefiind apanajul exclusiv al sexului feminin, iar personificarea respectivă poate fi luată în considerare drept exemplu de manifestare a genului imaginat. Însă, dacă în analizele pe text se vor urmări apelative de genul „soră”, „rege” etc, sau activităţi care în mod tradiţional sunt asociate unuia sau celuilalt dintre sexe, cum ar fi torsul sau preocupările marţiale, se poate determina modul în care autorii români generează şi perpetuează convenţia de gen imaginat.

Prin acest demers ştiinţific se poate astfel a se demonstra faptul că o categorie aparent minoră a gramaticii unor limbi – genul – este capabilă a exercita asupra psihicului vorbitorilor un efect surprinzător de pregnant şi de longeviv, condiţionându-le, modelându-le şi uneori chiar limitându-le percepţia şi implicit comportamentul. Prin extensie, limba sau limbile vorbite, acţionând prin astfel de obligativităţi gramaticale, contribuie în mod semnificativ la conturarea constantelor unei culturi întregi.

Urmarea acestei noi abordări va scoate la lumină modul în care care noţiunile selectate sunt conceptualizate în literatură din punctul de vedere al genului imaginat, ajungând cu siguranţă la concluzia emisă de Benjamin Whorf, şi anume că „Nu toţi observatorii sunt

[14] Ibidem
[15] Trinidad Guzman-Gonzales, op. cit., p. 274

conduși de către aceleași dovezi fizice la aceeași imagine despre univers, decât dacă fondurile lor lingvistice sunt asemănătoare sau pot fi într-un fel sau altul calibrate."[16]

Bibliografie:

1. *** *American Heritage Dictionary of the English Language*, Fifth Edition, Houghton Mifflin Harcourt, 2011
2. Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere din lb. franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, București, 2005
3. Curzan, Anne, *Gender Shifts in the History of English*, Cambridge University Press, New York, 2003
4. Daniels, H., Cole, M., Wertsch, J.V. (ed.), *The Cambridge Companion to Vygotsky*, Cambridge University Press, 2007
5. Fernández-Domínguez, Jesús, *A Diachronic-Synchronic Review of Gender in English*, în *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Vol. 20, 2007, pp. 45-63
6. Guzman-Gonzales, Trinidad, *Assigned Gender in 18th century English Prose: A Corpus Study*, în *Creation and Use of Historical English Corpora in Spain*, Cambridge Scholars Publishing, 2012
7. Petraș, Irina, *Feminitatea limbii române.Genosanalize*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2002
8. Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjmin Lee Whorf*, editată de John B. Carroll, prefață de Stuart Chase, the MIT Press, Massachusetts, 1978

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[16] Benjamin Whorf, *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjmin Lee Whorf*, ed. De John B. Carroll, Pref. de Stuart Chase, the MIT Press, Massachusetts, 1978, p. 214

GEORG HEYM: *DER IRRE* ALS GEGENBILD ZUR GESELLSCHAFT

Simona Olaru-POȘIAR
"Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract: Georg Heym describes in his text Der Irre (The Crazy) the numerous psychotic disorders of a recently released mad man from an asylum. Rage gives birth to „an animal" in the protagonist. He suffers a personality scission. The shame transforms itself into rage, becomes independent and murderous. The transformation into an animal is clearly expressed through appearance and voice: he barks like a jackal and crawl like an animal, has a mane and claws. The animal represents the primitive element and destructive savageness, suggested by the jackal and the hyena. The mad man transforms himself into an animal. Heym's plot is not the pathological constraint that destroys the seemingly secure existence of a bourgeois existence, but moreover, the murderous start of instinct and ecstasy of the mad in a peaceful environment.

Keywords: instinct, environment, early expressionism, psychopath, bourgeoisie

Georg Heym (1887-1912) gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Frühexpressionismus. Seine Lyrik, welche die Großstadt und ihre negativen Auswirkungen auf den Menschen thematisiert, hat ihm die Bezeichnung Großstadtdichter eingebracht. Dass er sich auch auf dem Gebiet der Prosa betätigt hat, zeigt sein posthum veröffentlichter Novellenband **Der Dieb. Ein Novellenbuch** (1913),[1] in welchem auch die Novelle **Der Irre** enthalten ist. Sie ist in der Zeit entstanden, in der Heym als juristischer Referendar bei der Berliner Gerichtsbehörde arbeitete. Aus diesem Grunde vermutet Waltraut Schwarz, dass der Erzählung ein konkreter Fall zugrundeliege, den Heym durch seine Arbeit kennengelernt hat (Schwarz 1979: 80).

Der Text setzt mit der Entlassung eines Irren aus einer Anstalt ein. Schon von allem Anfang fällt der beständige Perspektivenwechsel von einem personalen Erzählerbericht zu einer in erlebter Rede abgefassten Innenschau auf. Während der personale Erzählerbericht die Wirklichkeit objektiv darstellt, macht die erlebte Rede die subjektiv verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung des Irren deutlich:

Der Wärter gab ihm seine Sachen, der Kassierer händigte ihm sein Geld aus, der Türsteher schloss vor ihm die große eiserne Tür auf. Er war im Vorgarten, er klinkte die Gartenpforte auf, und er war draußen.

So, und nun sollte die Welt etwas erleben (Heym 1999: 140).

[1] Am 29. bzw. 30. November 1911 schloss Heym mit seinem Verleger Ernst Rowohlt einen Vertrag über die Veröffentlichung eines Novellenbandes ab, der nach einer der Erzählungen den Titel **Der Dieb** tragen sollte. Insgesamt sieben hierfür vorgesehene Texte sind vollendet erhalten (**Der fünfte Oktober**, Der Irre, **Der kleine Jonathan**, **Die Sektion**, **Das Schiff**, **Ein Nachmittag** und **Der Dieb**) (siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Heym [21.12.2013]).

Der letzte Satz, der dem Leser die Gedanken des Irren vermittelt, verweist schon auf dessen massiv angestaute Aggressivität und Rachegelüste und lässt deutlich werden, dass die Entlassung aus dem Irrenhaus verfrüht gewesen ist, da der Patient bei weitem nicht als geheilt gelten kann.

Beim Gehen durch die Vorstadt kommt der Irre an einem Feld vorbei und wirft sich wie Schutz suchend in die dicken Mohnblumen und den Schierling:

Er verkroch sich ganz darein, wie in einen dicken grünen Teppich. Nur sein Gesicht schien daraus hervor wie ein weißer aufgehender Mond (Heym 1999: 140).

Diese Passage weist auf die enge, primitive und ursprüngliche Naturverbundenheit des Irren hin.

Der Irre blickt nun auf die Zeit zurück, die er in der Irrenanstalt verbracht hat. Aus der Perspektive des Irren erscheint die Anstalt, in der er „drei oder vier Jahre“ (Heym 1999: 141) gesessen hat, als Ort, der den Wahnsinn erst eigentlich produziert:

Und die Wärter in ihren weiß gestreiften Kitteln, die aussahen wie eine Bande Zuchthäusler, diese Schufte, die die Männer bestahlen und die Frauen auf den Klosetts vergewaltigten. Das war ja rein zum Verrücktwerden (Heym 1999: 141).

Die Irrenanstalt steht daher für die bürgerliche Welt, welche die Expressionisten als Gefängnis empfinden. Die Wärter und Ärzte als Autoritäts- und Aufsichtspersonen sind den gehassten Vätern der Expressionisten gleichzusetzen. Der Irre selbst aber verkörpert die durch das Zwangssystem der Irrenanstalt unterdrückte Individualität. Die Verkörperung der bürgerlichen Welt in einer Irrenanstalt ist durch das problematische Verhältnis Heyms zum bürgerlich-konservativen Elternhaus zu erklären, das symptomatisch für die expressionistische Schriftstellergeneration war. Desgleichen hasste er auch die Rechtswissenschaften, deren Studium er in der Nachfolge seines Vaters, eines Staats- und späteren Reichsmilitärstaatsanwalts, antreten musste.[2]

Gleich nach dem Verlassen der Anstalt wird der Irre von Mordphantasien regelrecht überschwemmt: Den Direktor hätte er gerne „an seinem roten Spitzbart gekriegt und unter die Wurstmaschine gezogen“ und dem Assistenzarzt hätte er „das Gehirn zertreten“ (Heym 1999: 141). Er erinnert die Situation in der Anstalt als eine ungeheuer gewalttätige. Dabei wird klar, dass es sich um aggressive Projektionen des Irren und nicht um die Wiedergabe der „wirklichen“ Zustände handelt, denn als der Irre seine Wahrnehmungen dem Arzt erzählt, versucht dieser sie ihm auszureden. Der Irre aber glaubt, dass auch der Arzt mit den anderen unter einer Decke steckt. Da er einen nicht existierenden Komplott phantasiert, erscheint er als paranoid. Auch dem Arzt würde er die Gurgel abreißen. Die drastischen Mordsituationen, die sich der Irre ausmalt und das derbe Beschimpfen der anvisierten Opfer verweisen auf seine übermäßige Aggressivität.

[2] Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Heym [05.01.2014].

Seine wieder erlangte Freiheit möchte der Irre dazu nützen, sich an seiner Frau zu rächen, der er die Einweisung in die Irrenanstalt wegen ein paar verabreichten Prügeln zu verdanken hat. Er empfindet diese Einweisung als „Ungerechtigkeit", ja als „Unverschämtheit" (Heym 1999: 142), da er sich zu diesen Schlägen als Ehemann berechtigt glaubt.

Er verlässt die Stadt und biegt in die Felder ein. Beim Überqueren eines Feldes, auf welchem dicke Halme stehen, überkommt ihn ein Gefühl der Seligkeit bei der Vorstellung, dass das Knacken der Halme das Knacken von berstenden Schädeln sei. Die primitive Naturverbundenheit des Irren, die am Anfang der Novelle zum Vorschein gekommen ist, wird nun mit brutalen Tötungsvorstellungen gekoppelt:

Und dann knackten die Schädel; es gab einen Ton, wie wenn jemand eine Nuss mit einem Hammer entzweihaut.

Manche klangen ganz zart, das waren die dünnen, das waren die Kinderschädel. Da gab es einen Ton, wie Silber, leicht, duftig wie eine kleine Wolke. Manche wieder schnarrten, wenn man auf sie trat, ähnlich wie Waldteufel. […]

Manche waren so weich, dass man gleichsam einsank. Sie bleiben an den Füßen kleben. Und so ging er mit zwei Schädeln an den Beinen dahin, als wäre er eben aus zwei Eierschalen ausgekrochen, die er noch nicht abgeschüttelt hatte (Heym 1999: 143).

Die Tatsache, dass der Irre es bei seinen Mordphantasien gerade auf Kopf und Hirn der Menschen abgesehen hat, kann symbolisch als Vernichtung des rationalen Prinzips verstanden werden, welches man ihm auch in der Anstalt aufzwingen wollte.

Obwohl der Irre in der Natur Schutz und Ruhe findet, gibt es in der Novelle eine Textstelle, die darauf verweist, dass die Natur in ihm, ähnlich wie bei Döblins Protagonisten, Angstgefühle auslöst. Er überträgt nun seine paranoiden Gedanken auf die Naturelemente:

Plötzlich bekam er vor der Sonne Angst, die auf seine Schläfe brannte. Er glaubte, sie wolle über ihn herfallen, und streckte sein Gesicht tief in das Gras hinein (Heym 1999: 144).

Von dem Augenblick an, da zwei kleine Kinder auftauchen, ein Junge und ein Mädchen, beginnt sein Amoklauf des Mordens und der Rache. Die Kinder beobachten ihn beim Schlafen und als er aufwacht, laufen sie weg. Das Weglaufen sowie auch das Weinen des Mädchens lösen in ihm eine unbezwingbare Wut aus. Er schlägt die Köpfe der beiden Kinder so lange gegeneinander, bis aus ihnen Blut fließt:

Eins, zwei, drei, eins, zwei, drei, zählte er, und bei drei krachten die beiden kleinen Schädel immer zusammen wie das reine Donnerwetter. Jetzt kam schon das Blut. Das berauschte ihn, machte ihn zu einem Gott. Er musste singen. […]

Er akzentuierte die einzelnen Takte laut, und bei jedem ließ er die beiden kleinen Köpfe aufeinanderstoßen, wie ein Musiker, der seine Becken zusammenhaut.

Als der Choral zu Ende war, ließ er die beiden zerschmetterten Schädel aus seinen Händen fallen, Er begann wie in einer Verzückung um die Leichen herumzutanzen. Dabei

schwang er seine Arme wie ein großer Vogel, und das Blut daran sprang um ihn herum wie ein feuriger Regen (Heym 1999: 145).

Obiges Zitat macht deutlich, dass er sich während des Mordens sowohl als ein Gott als auch als ein Künstler vorkommt. Der Tod der beiden Kinder löst in ihm einen dionysischen Rausch aus. Doch nach dem Abebben des Rausches schlägt seine Stimmung plötzlich um und er empfindet Mitleid mit den Kindern. Er versucht sie wieder zum Leben zu erwecken, indem er ihnen seinen Atem in die Löcher ihrer Schädel bläst. Die Anspielung auf die biblische Entstehung des Menschen, dem Gott seinen Atem einbläst, ist dabei unmissverständlich.

Sein nächstes Opfer ist eine vorbeikommende Frau:

Er glaubte, sie zu kennen. War das nicht die Grünkramfritzen von der Ecke? Er wollte sie ansprechen, aber er schämte sich. Ach, die denkt, ich bin ja der Verrückte aus Nr. 17. Wenn die mich wieder erkennt, die lacht mich ja aus. Und ich lasse mich nicht auslachen, zum Donnerwetter. Eher schlage ich ihr den Schädel ein (Heym 1999: 145).

So wird das Tatmotiv deutlich, nämlich die Scham und die Angst vor der Beschämung. Diese Angst vor der Beschämung lässt erneut die Wut in ihm aufkommen:

Er fühlte, dass in ihm wieder die Wut aufkommen wollte. Er fürchtete sich vor dieser dunklen Tollheit. Pfui, jetzt wird sie mich gleich wieder haben, dachte er. Ihn schwindelte, er hielt sich an einen Baum und schloss die Augen.

Plötzlich sah er das Tier wieder, das in ihm saß. Unten zwischen dem Magen, wie eine große Hyäne. Hatte die einen Rachen. Und das Aas wollte raus. Ja, ja, du musst raus (Heym 1999: 146).

Die Wut gebiert ein „Tier“ in ihm. Er erleidet eine Spaltung seiner Persönlichkeit. Die abgespaltene Scham, die sich in Wut verwandelt hat, verselbstständigt sich und wird mörderisch. Die Umwandlung zum Tier wird auch in Gestalt und Stimme deutlich: er bellt wie ein Schakal und kriecht auf allen vieren, hat eine Mähne und Krallen. Das Tier repräsentiert das Primitive und Ursprüngliche, das zerstörerische Wilde, das in der Hyäne und dem Schakal angedeutet wird. Der Irre wird zum blutrünstigen reißenden Tier. In ihrer Dissertation **Der pathographische Blick. Physiognomik. Atavismustheorien und Kulturkritik 1870-1930** (2005) geht Jutta Person auf die exemplarischen Elemente des Animalischen bei Heyms Protagonist ein und bezeichnet diesen als „animalisch-menschliche Kippfigur“ (Person 2005: 179).

Unmittelbar nach dem Mord kommt ein alter Mann heran. Als er den Mörder, dessen Mund voll von Blut ist, erblickt, weiß er vor Angst nicht, was er machen soll. Indem es ihm aber gelingt, sich auf den Verrückten einzustellen und ihm nicht mit der gewohnten Abscheu der Menschen zu begegnen, kann er selbst dem Ermordetwerden entrinnen:

Am Ende wollte er es zuerst einmal mit Freundlichkeit versuchen. Denn mit dem da war es doch nicht ganz richtig, das sah man ja.

„Guten Tag“ sagte der Verrückte.

„Guten Tag“, antwortete der alte Mann, „das ist ja ein schreckliches Unglück“.

„Ja, ja, das ist ein schreckliches Unglück, da haben Sie ganz recht“, sagte der Verrückte. Seine Stimme zitterte.

„Aber ich muss weitergehen. Entschuldigen Sie nur.“ (Heym 1999: 147)

Mit diesen Worten setzt der Mann seinen Weg unbehelligt fort. Durch seine Verhaltensweise gibt er dem Irren keinen Anlass zu neuen Wut- oder Schamgefühlen. Mehr noch der Irre lacht über den alten Mann, der zu rennen anfängt und denkt:

Aber schließlich, mochte der laufen. Der hatte ja ganz recht. Er würde es auch so machen. Denn hier konnten gleich wieder die Hyänen aus dem Korn kommen (Heym 1999: 148).

Dies weist darauf hin, dass er nach seinem Anfall nicht mehr weiß, was er getan hat. Er identifiziert sich selbst nicht mit der blutrünstigen Hyäne, in die er sich verwandelt hat. Er versteht nicht, woher das viele Blut kommt und empfindet sich als schmutzig. Er hat jede Erinnerung an die Tat, aber vermutlich auch an vieles andere verloren: „Sein Gedächtnis verlor sich“ (Heym 1999: 148).

Die Episode mit dem alten Mann zeigt, dass die Wut des Irren sich nicht ausnahmslos gegen alle Menschen wendet, sondern nur gegen solche, die ihm Angst oder Verachtung entgegenbringen.

Nach dem Ausbruch der wilden destruktiven Primitivität kehrt der Irre zurück in den „Schoß“ der behütenden Natur: „Er erschien sich wie eine große Blume, die durch die Felder wandert“ (Heym 1999: 148). Er stößt in einem Felde auf einen Weiher und badet in diesem:

Er atmete den Duft des Wassers, über dem die Würze der weiten sommerlichen Felder lag. „Ach, Wasser, Wasser“, sagte er leise, als wenn er jemand rufen wollte. Und nun schwamm er wie ein großer weißer Fisch in dem zitternden Teich (Heym 1999: 148).

Das Bild des Fisches steht für das Gefühl von Freiheit und innerer Ausgeglichenheit, das der Irre innerhalb der Natur empfindet. Er steigt aus dem Wasser, flicht sich eine Krone aus Schilf und tanzt nackt in der Sonne wie ein Satyr. Als ihm aber der Gedanke kommt, dass diese Handlungen „etwas Unanständiges“ (Heym 1999: 148) sein könnten, fällt ihm die Anstalt ein und er stellt sich vor, wie der Wärter schimpfen würde, wenn er ihn hier fände. So zerstört die Erinnerung an die Anstalt sein Einssein mit der Natur. Es wird deutlich, dass die Einschränkungen durch die Gesellschaft den Irren auch in der Natur nicht loslassen.

Nun setzt der Irre seinen Weg in die Stadt fort. Dies nützt Heym dazu, um neben das Hauptthema des Irren und dessen Irreseins ein zweites typisch expressionistisches Thema in den Text einzubauen: den Verlust der Orientierung in der Welt. Für die Expressionisten spiegelt diese die Situation der Zeit nach der Jahrhundertwende.[3]

[3] Siehe www.w3l.net/w3lnet2/Material/irre_her.htm. [21. 12. 2013].

Angesichts der fremden und feindlichen Welt der Großstadt sehnt sich der Irre zurück in die Geborgenheit der Anstalt:

Ihn überkam das Gefühl einer grenzenlosen Verlassenheit, das Heimweh packte ihn mit aller Gewalt. Am liebsten wäre er auf der Stelle nach der Anstalt zurückgelaufen. Aber er wusste nicht, wo er war. Und wen sollte er fragen? (Heym 1999: 149)

Schließlich fragt er einen Schutzmann nach dem Weg zu der Straße, in welcher er mit seiner Frau gewohnt hat. Er findet die Wohnung aber leer und bekommt erneut einen Tobsuchtsanfall, dass von seinem Geschrei die Menschen aus dem Haus zusammenlaufen. Er flüchtet über das Dach und kommt in ein großes Warenhaus, wo er von einem Diener in Livree zu seiner Verwunderung eingelassen wird. In ihrem Beitrag **Von Wittenau ins Kaufhaus Wertheim. „Der Irre von Georg Heym. Expressionismus durch Weglassen** (1979) zeigt Waltraut Schwarz auf, dass es sich um das berühmte Berliner Kaufhaus Wertheim handelt (siehe Schwarz 1979: 70-88). Das Warenhaus kann repräsentativ für die Großstadt und den Konsumwahn der Menschen aufgefasst werden. Er geht „durch viele große Gemächer voll allerhand Möbeln, Geräten, Bildern“ (Heym 1999: 152), beobachtet von der Galerie das Treiben der Menschen, das ihm sinnlos erscheint:

Er lehnte sich an das Geländer, unten sah er die Menschen hinströmen, die wie unzählige schwarze Fliegen mit ihren Köpfen, Beinen und Armen in ewiger Bewegung ein ewiges Summen hervorzubringen schienen. Und eingeschläfert von der Monotonie dieser Geräusche […] schloss er seine Augen (Heym 1999: 153).

Mit geschlossenen Augen hat er eine Vision der Freiheit von berauschender Schönheit:

Er war ein großer weißer Vogel über einem großen einsamen Meer, gewiegt von einer ewigen Helle, hoch im Blauen. Sein Haupt stieß an die weißen Wolken, er war Nachbar der Sonne, die über seinem Haupte den Himmel füllte, eine große goldene Schale, die gewaltig zu dröhnen begann.

Seine Schwingen, weißer als ein Schneemeer, stark, mit Achsen wie Baumstämme klafterten über den Horizont, unten tief in der Flut schienen purpurne Insel zu schwimmen, großen, rosigen Muscheln gleich. Ein unendlicher Friede, eine ewige Ruhe zitterte unter diesem ewigen Himmel (Heym 1999: 153).

Diese Freiheits- und Schönheitsvision des Irren steht im krassen Gegensatz zum geschäftigen Treiben der Menschen im Warenhaus. So erscheint der Irre, mit seiner Fähigkeit, Glück zu erleben, als positiver Gegenpol zu den normalen Bürgern.

Der Psychiatrieprofessor Gerhard Irle weist in seinem Beitrag **Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym. Zum psychiatrischen Roman** (1977) auf die gemeinsame Beschreibung des Wahnsinns im Bild des Vogels in Benns Erzählung **Gehirne** und Heyms Text hin (Irle 1977: 106). Bei beiden wird der Wahnsinn mit Befreiung

verbunden. Aus der Perspektive eines Psychiaters bestätigt Irle, „dass das Bild des Irrsinns als eines Auswegs, als einer Befreiung vom Verhaftetsein in einem unerträglichen Dasein“ (Irle 1977: 106) in Wirklichkeit bei psychotischen Patienten zutreffen kann. So wird der Wahnsinn von den Betroffenen nicht nur als Qual, Verzweiflung und grausames Schicksal erfahren, sondern er kann auch durchaus die Funktion einer Befreiung und Erlösung aus einer sonst auswegslosen Situation erhalten (siehe Irle 1977: 112).

Der Irre wird jedoch erneut von seiner Mordlust eingeholt und erwürgt dabei ein Ladenmädchen:

Aber da war etwas Schwarzes, etwas Feindliches, das störte ihn […]. Aber er wird das schon kriegen, er ist ja so stark. […] Da ist das Schwarze, da ist das, - und er reißt ein Ladenmädchen zu sich herauf, legt ihr die Hände um die Kehle und drückt zu (Heym 1999: 154).

Anstatt dem Ladenmädchen zur Hilfe zu eilen, flüchten die Menschen von Panik ergriffen. Dabei wird keine Rücksicht auf die Hilflosen und Schwachen genommen, so dass ein paar kleine Kinder von der Menge totgetreten werden. Dieses Bild der kopflos reagierenden Menschenmasse, die sich den Gesetzen der Vernunft nicht mehr unterordnet, steht für eine unmenschlich verhärtete Gesellschaft.

Schließlich stirbt der Irre durch einen Schuss in den Hinterkopf, der auf ihn abgefeuert wird. Auch noch während des Sterbens empfindet er ein unermessliches Glücksgefühl:

Und während das Blut aus der Wunde schoss, war es ihm, als sänke er nun in die Tiefe, immer tiefer, leise wie eine Flaumfeder. Eine ewige Musik stieg von unten herauf und sein sterbendes Herz tat sich auf, zitternd in einer unermesslichen Seligkeit (Heym 1999: 155).

Wie Fritz Martini betont, liegt das künstlerisch Spezifische der Erzählung „in der zu äußersten Akzenten gesteigerten Kombination des Schrecklichen mit den Ekstasen des Schönen“:

Es vollziehen sich in ihr abrupte Umschläge von der Gefangenschaft in Angst, Hass, Blut-Trieb von tierischer Artung zur Entgrenzung zu weltenthebenden, poetisch-farbenstrahlenden Traumreichen. Bestialisches bricht aus Tiefen des Unbewussten aus und jagt den Irren von Mord zu Mord. Aber aus der gleichen Tiefe steigen auch Visionen des Schönen auf, die ins Grenzenlose entrücken (Martini 1999: 25-26).

Durch diese „abrupte[n] Umschläge“ der geistigen Verfassung des Irren lotet Heym in seiner Novelle die gegensätzlichen Bedeutungsvarianten des Wahnsinns im Expressionismus aus: einerseits ist der Wahnsinn mit der Erfahrung rauschhaften Glücks verbunden, andererseits aber ist der Irre seinen animalischen Trieben ausgeliefert, die unbezwingbar aus seinem Unbewussten auftauchen. So stellt der Irre ein Gegenbild zur geordneten, sicheren, bürgerlichen Welt dar.

Die tierische Mordlust, die ihn überkommt und der er keinen Widerstand leisten kann, zeigt die erschreckenden Abgründe des menschlichen Unbewussten auf, im Gegensatz zu der Rationalität des von den Expressionisten gehassten wilhelminischen Bürgers, der seine Leidenschaften gewaltsam unterdrückt.

Bibliographie:

- Braunroth, Manfred (coord.), *Einleitung*, In: *Arbeitstexte für den Unterricht. Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1996, S. 5–27.
- Heym, Georg, *Der Irre*. In: *Prosa des Expressionismus*, editat de Fritz Martini, Stuttgart, Editura Philipp Reclam, 1999, S. 140-155.
- Irle, Gerhard, *Der psychiatrische Roman*, Stuttgart, Hippokrates Verlag, 1965.
- Irle, Gerhard, *Rausch und Wahnsinn bei Gottfried Benn und Georg Heym. Zum psychiatrischen Roman.* In: Kudszus, Winfried (coord.), *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1977, S. 104-112.
- Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Bucureşti, Univers, 1972, p. 391-405.
- Martini, Fritz, *Nachwort*. In: Hauptmann, Gerhart, *Bahnwärter Thiel*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1983, S. 41-48.
- Martini, Fritz, *Einleitung*. In: Idem, *Prosa des Expressionismus*, Stuttgart, Editura Philipp Reclam jun., 1999, S. 3-48.
- Martini, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar, Metzler Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane de la începuturi pînă în prezent*, Bucureşti, Univers, 1972, S. 391-405.
- Martini, Fritz, *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar, Metzler , ediția a 6-a, 2000, S. 342 -386.

USING COMMUNICATION TO MAKE OR BREAK RELATIONSHIPS

Giulia SUCIU
University of Oradea

Abstract: Communication is what defines us as human beings; we cannot go through a day without communicating. Communication is of paramount importance when it comes to our relationships, to our workplace etc. And yet, there are times when, despite everyone's efforts, communication breaks down. The present paper focuses on the relation between message and metamessage as well as the human needs that motivate communication – the need to form relationships and the need not to be imposed on – and how a wrong interpretation of any of the above-mentioned factors, may lead to miscommunication.

Keywords: communication, conversational styles, language, metamessage, involvement versus independence.

Relationships are made or broken through talk. Talking shapes our relationships, maintaining or breaking them. As Deborah Tannen states in her book "*That's not What I Meant"*[1], communication is more or less cross-cultural. We learn to use language as we grow up; and growing up in different geographical areas, having different religious beliefs, different class backgrounds, or simply just being male or female (as John Gray[2] suggested, women and men already belong to different cultures since men are from Mars and women from Venus) - all these lead to different ways of talking. Deborah Tannen calls these different ways of talking "conversational styles". As relationships are formed and maintained through language, even small differences in conversational styles may lead to misunderstandings and then to the breaking up of these relationships.

Miscommunication may arise not only from what we say – *the message* -, but also from how we say it – *the metamessage*. Words convey information, while the metamessage conveys how we actually feel about that information, by means of loudness, intonation, emphasis etc. "How we say what we say communicates social meaning".[3] We usually don't think about what we are saying, how we are saying it unless it is a special situation, such as a job interview, a conference etc. We don't do it consciously, we never think in advance of the tone of voice to use, the intonation etc. However, all these transmit to the addressee our feelings towards what is being said. By simply changing the pitch on a word we can change the metamessage.

Conversational signals such as: loudness, fast pace, pausing, pitch and intonation etc. are used in everyday situations to convey the metamessage. But because these devices are not explicit, they may give way to misunderstandings. Some persons may use loudness and fast

[1] Tannen, Deborah, *That Is not What I Meant* , Ballantine books ,New York, 1986, p.16.
[2] Gray, John. *Men Are from Mars, Women Are from Venus*, New York : Harper Collins, 1992
[3] Tannen, Deborah, *That Is not What I Meant* , Ballantine books ,New York, 1986, p.16.

space to show involvement, to show that they are listening. But different expectations as to how much of a reaction is appropriate may again lead to miscommunications; if there is too little reaction, the speaker might conclude that you are not interested, if there is too much reaction the speaker might be put off. Asking questions is another way of showing that you care, but at the same time you may appear as nosy, imposing on the speaker. When you are complaining you expect people to respond to your complaint, to let you know that you are in the same boat. This is the metamessage of complaining. All these conversational signals and devices are usually invisible. They are "the silent gears that drive conversations. We don't pay attention to the gears unless something seems to have gone wrong."[4] And then we begin to make adjustments in pitch, loudness etc. to avoid causing misunderstandings.

Besides the concept of metamessages, we have to mention the human needs that motivate communication: the need to get in touch, form relationships with the others, and the need to be left alone, not to be imposed on. Which brings us to the concept of politeness – how do we serve these two antagonistic needs? Deborah Tannen sums up these needs under the following heading: *involvement* versus *independence*: on the one hand the need to get close to our fellow beings, to have a sense of community, and on the other hand the need to keep the distance. Independence entails focusing on the message, that is on the information. Information-focused talk is characterised by getting straight to the point, without wasting time with small talk etc., and ignoring the metamessage, which eventually leads to difficulties in maintaining a relationship. Involvement on the other hand presupposes a metamessage-focused talk, paying attention to the other person's feelings, attitudes etc.

But there is a vicious circle or a "double bind" as Deborah Tannen calls it. Our desire to get involved might be interpreted as a threat to someone's independence, while everything we say or do to keep the distance represents a threat to involvement. Therefore "whatever we do to serve one need, violates the other".[5] One solution would be to give up communicating, which is not a viable one since communication is what characterises us as human beings. What is left for us to do is to maintain this fragile balance between involvement and independence by continually adjusting our conversational style. The way these adjustments are made is actually what we call politeness.

Linguistic politeness means recognizing the autonomy of others and avoiding intrusion, as well as emphasizing connectedness and appreciation. The linguistic means by which politeness is appropriately conveyed in English are vary varied: lexical choice among different words, intonation, selecting the appropriate grammatical construction etc.

One very simple way in which people are polite is by producing the appropriate amount of talk for the situation they are in, which brings us to Grice's[6] cooperative principle which is closely related to the politeness principle. However, these rules apply in the case in which factual information is being transmitted. We use these maxims to decide the contextual appropriateness of our utterances when politeness is not an issue.

---

[4]Tannen, Deborah, *That Is not What I Meant* , Ballantine books , New York, 1986, p.50

[5]Idem, p.20

[6] Grice,H.P.1967. *Logic and Conversation.* Reprinted in Peter Cole and Jery Morgan, eds., *Syntax and Semantics, Vol.3: Speech Acts*. New York : Academic Press, 1975.

But if we try to apply these maxims to real conversation, they seem relative and the following question might arise: How much is necessary? Which truth? What is relevant? What is clear? Grice himself admitted that a great deal of everyday conversation seems to violate these maxims, without however being considered as anomalous conversation. Even if certain boundaries were to be set, we still have to take into account the feelings of the person we are addressing: if we are trying to keep the distance, we have to temper it not to send the message of rejection, or if we are trying to get closer, we have to adjust what we say so that it would not be taken as a threat to the addressee's independence.

Therefore Robin Lakoff devised another set of four rules which summarizes how we adjust our behaviour to take into account the effect our words might have on the other person. "Ideally the Rules of Politeness, when fully and correctly formulated, should be able to predict why, in a particular culture a particular act in a particular circumstance is polite, or not polite; and should also be valid for both linguistic polite behaviour (saying 'please', using 'formal' pronouns in languages that have such forms) and non-linguistic politeness (opening doors for others, bringing wine to your dinner host)."[7] The rules are the following:

- Formality: keep aloof
- Deference: give options
- Camaraderie: show sympathy
- Clarity : factual information

Then first rule is considered the rule of formal politeness, creating a distance between speaker and addressee and underlining the fact that there is no emotive content to his utterance. Its aim is to inspire separateness and privacy. Hostility is not expressed by confrontation, but by means of sarcasm, irony etc. This distance between speaker and listener may be achieved in various ways:

  - the use of formal *you* (*dumneavoastră* in Romanian)
  - formal passive which denotes no involvement on the part of the speaker

  e.g. It has been shown that…..
- academic-authorial *we*
- hypercorrect forms, avoidance of colloquialisms
- the use of titles and last names
- the use of the generic pronoun *one*, instead of *you* or *I*
- the use of technical words

All these devices distance the speaker from the addressee(s), placing him in a one-up position, that of superiority over the addressee.

The second rule may be used alone or in combination with the first or third rule. The second rule makes it look as if the decision belonged to the addressee its aim being to avoid imposition. Very often this is but a convention, since the speaker is very well aware that he /she holds the power. Hostility cannot be openly expressed but can be conveyed through questions or silence. While the first rule proposed by Robin Lakoff suggested that the speaker is in a one-up position, the second rule suggests, even if merely conventionally, the superiority of the addressee over the speaker. Question intonation, hedges and question tags

[7] Lakoff, Robin, *Language and Woman's Place*. New York : Harper and Row. 1989 p.64.

are some of the devices through which the second rule may be exemplified. Euphemism are also specific for rule number two, - usually encountered in gossip - since it lets it up to the addressee to pretend that he didn't actually hear.

Rule number one and rule number three are mutually exclusive: you cannot keep the distance and be friendly at the same time." You cannot be extending the hand of friendship and stepping back aloofy at once."[8] The aim of rule number three is to make the addressee feel liked. Participants can express their equality and their feelings towards one other, be it friendly or hostile. Like rule number two, this rule might be real or conventional. For example a boss telling his employee to call him by his first name – the equality is conventional, everybody knows clearly who the boss is. Some of the devices used to make the addressee feel you are interested in him are:

- colloquial language,
- the use of short, simple words, as opposed to technical words in Rule number one
- the use of nick-names or first names
- non-linguistic devices, such as hugging, back slapping etc

While Rule number one and rule number two presuppose an inequality between speaker and hearer, rule number three focuses on egalitarianism. Of course the application of these rules depends on society and cultural stereotypes. The same act may be viewed as a violation of one of the rules in one society, while other societies may regard it as a polite act.

Rule number four is used for the pure expression of factual information without paying attention to the issue of closeness or distance.

"So we can say that Grice's Conversational Principles are usable only in case there is no possibility of conflict with the Rules of politeness, or in situations in which polite conversation is not felt to be required, where pure information is to be required, information about the outside world, rather than about the personal and interpersonal feelings of the speaker and the addressee."[9]

Politeness means taking into account the effect your words, or the way you say those words, ma have on the listener. But again, politeness is a two-edged sword: if something bad happened to a friend of mine, I might not mention the thing in order not to remind him/her of the whole ordeal, but he/she might be offended that I don't really care about what he/she has been through. There are different ways of showing involvement, therefore the danger of misinterpretation is imminent.

In everything we do, in everything we say, or how we say it, we have to balance our conflicting needs for involvement and independence. We do this by hinting and picking up hints; that is by meaning things without actually saying the words. The benefits of indirectness are two-folded. First you benefit in rapport, you don't say it in a person's face what he/she should or should not do. Deborah Tannen gives the example of the Greek father who never gave his daughter direct answers, but from the way he formulated the answers, the

[8] Robin Lakoff, *Language and Woman's Place*, Harper and Row Publishers, New York, 1989. p.67.
[9] Idem, p.73.

girl knew whether he agreed or not. Thus he put the weight of choosing on her shoulders and he appears to be the good father, who never forbade her to do anything, regardless of her decision. On the other hand, you benefit in self-defense; nobody can accuse you of saying something, if you haven't said it. Nothing has gone on record, so whatever happens, you can save face. If what you want does not meet with a positive response you can always take it back.

But there are also dangers to indirectness; if someone is being indirect while his listener expects him to be direct, misunderstandings can occur. Our way of talking may seem perfectly natural to us, but probably the addressee doesn't get our hints. Some people consider being indirect as a mark of politeness; their aim is to maintain camaraderie, to avoid imposing on the other person, give that person freedom of choice etc. But your good intentions may be interpreted in a totally different way: there are people who take indirectness as not clear communication, therefore refusing to act on it, or take it as a sign of insecurity, indecisiveness. The reverse of this situation is also true. Being too direct is considered by some people as downright rude, as an insult. Many of the arguments I had with my mother arouse from indirectness. My mother expects me to infer what she wants from what she says. I expect her to be direct, and tell me what she wants, because I don't think that in a family directness can be perceived as an insult.

Saying one thing and actually meaning another is also a source of irony, sarcasm or joking. Joking can emphasise rapport, by cheering up the atmosphere through shared laughter and it can also help you save face by simply saying "I was just joking!"

There are many ways in telling the truth. It is almost impossible to always tell the truth and nothing but the truth. First of all, everything is interpretable, so even if we say the truth, people might understand something else. And we have also to take into account the fact that the truth might hurt people. In conclusion, which side of the truth we tell depends on the target audience.

Communication is mostly indirect, hinted at in metamessages, picked up in tones of voice, intonation, body language etc. precisely because of its two-folded benefits: in rapport (that is *involvement*) and in self-defense (that is *independence*).

If the desire to get involved, to show solidarity may be interpreted as a sign of power, so can the need for independence. By using titles and last names, instead of first names, by standing off, keeping the distance you choose to appear superior, which leads to a failure in solidarity. Similarly, by giving options, keeping the distance when necessary (devices used to express politeness), you choose to appear inferior in status.

But appearances can be misleading. What appears to be a display of power, is actually a failure to express solidarity. Deborah Tannen gives the example of a famous speaker that appears at conferences only long enough to present his paper and then disappears. Obviously his colleagues interpret this as a presumption of superiority. But far from considering himself superior, the speaker considers that he is not good enough; he doesn't know how to approach the others, and therefore keeps the distance, appearing superior to those around him.

Our conversations are characterised by a constant fight to balance power and solidarity: we fight to maintain our independence but at the same time we make efforts to show love and care, to fulfil our need for involvement. "Conversational signals and devices

send metamessages about involvement and independence that work indirectly to frame our talk and express and negotiate our relationships to each other, including juggling the relative power and solidarity entailed in those relationships."[10]

BIBLIOGRAPHY

- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. New York Oxford University Press, 1962.
- Brown, Penelope, and Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge University Press, 1978.
- Carston, Robyn, *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Gee, J.P. *An Introduction to Discourse Analysis*, Routledge, 2005.
- Gray, John. *Men Are from Mars, Women Are from Venus*, New York : Harper Collins, 1992
- Grice,H.P. 1967. *Logic and Conversation.* Reprinted in Peter Cole and Jery Morgan, eds., *Syntax and Semantics, Vol.3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975.
- Leech, Geoffrey N. , *Principles of Pragmatics*. London & New York: Longman, 1999.
- Mey, Jacob L. , *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Robin Lakoff, *Language and Woman's Place*, Harper and Row Publishers, New York, 1989.
- Tannen, Deborah, *That Is not What I Meant*, Ballantine books, New York, 1986.

[10] Tannen, Deborah. *That Is not What I Meant*, New York: Ballantine, 1986. p.109.

GRIGORE VIERU AND THE CHRISTIC INTERTEXT

Igor URSENCO
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present study brings forth a complementary light on the entire activity of the Bessarabian poet Grigore Vieru, considered as oscillating between litany and autohagiografism, often failed ideologically. Moreover it advances the pantropical hypothesis that the well-known Christian prayer "Our father" is served broadly as intertextual pretext for Vieru to his list of books, and particularily to a several of his thematic texts.

Keywords: intertextuality in Poetry, Grigore Vieru, Christology, Cultural Psychoanalysis, genotextualisation

În mod paradoxal pentru un poet catalogat, prin excelență, ca fiind promotorul păşunist basarabean al „maternității" patriarhale și al „copilăriei ingenue", vom putea observa la Grigore Vieru o fațetă ocultă, nepopularizată, mai exact cea a narcisismului oedipal[1] dar, în același timp, asexuat și sublimat cultural din punct de vedere psihanalitic[2]. Mecanismul dat începea, probabil, să producă efecte încă în tinerețea sa creatoare, de exemplu prin „Cântecul puişorului de melc" inclus în curricula școlară de peste Prut:

S-a stins soarele cel bun.
Eu mă culc, poveşti îmi spun.
Dar niciuna nu-i frumoasă...
Greu e singurel în casă!

Până își va fi marcat viitorul teren estetic (tematica și motivele) în texte întitulate sugestiv „Autobiografică" („Mama mea viaţa-ntreagă / A trăit fără bărbat") sau „Abecedar" („Când eram mic, / Mă jucam în cuvinte. / Jucam prost – am pierdut aproape / toate cuvintele. / Nu aveam de la cine / lua altele. / Tata era luat / și dus departe. / Mama tăcea."), nu trebuie uitat că poetul basarabean va dezvolta intuitiv toate beneficiile culturale ce decurg din mecanismul imagistic *in absentia*. O mostră concludentă în acest sens pentru creația sa rămâne a fi, indubitabil poemul „Buzele mamei":

Iar buzele tale sunt, mamă,
O rană tăcută mereu,
Mereu presurată cu ţărna

[1] https://ro.wikipedia.org/wiki/Psihanaliz%C4%83

[2] Cf. complementaritatea vizunii la Gheorghe Crăciun; „Scrisul de unul singur, în totală izolare, fără nicio speranță de dialog, singurătatea maladivă, eternă a scrisului mi se par insuportabile", Desenul și scrisul // Viața românească, nr. 3-4, martie-aprilie, 1996, p.99

Mormântului tatălui meu.
O, buzele ce sărutară
Al tatei mormânt
Mai mult ca pre dânsul,
Pre tata,-n
Puţinii lui ani pre pământ.
Acuma când nu te poţi, mamă,
De sarea din şale pleca,
Cine ridică mormântul
Spre gura uscată a ta?!

Evident, nici la o lectură sumară nu poate scăpa atenției uzanța obsedantă a formei arhaice („pre”) pentru prepoziția „pe”, care îi conferă textului citat o religiozitate transcendentă, am putea spune. Printr-un proces de genotextualizare continuă, memoria transculturală poate îndruma cititorul câteva decenii în urmă, către faimosul poem de largă respirație al lui Andrei Belyi (Prima întâlnire, 1921[3]):

Uneori zeii-afemeiați
Coborau de sus pentru mamele noastre[4].

Așa cum era de așteptat, pasajul următor dezvoltă, inevitabil, un tablou impresionant al impoderabilității metaterestre, ce poartă cu sine toată încărcătura obsesiei egocentriste în poemul simbolistului rus:

Eu sunt fiul eterului. Omul
Care deturnează traseul terestru
Cu porfiru-mi eteric
Lume după lume, veac după veac[5].

Se pare că procedeul *sympatheia* − parte integrantă a hermeneuticii culturii depozitate peste veacuri în experiența umană – va rezona perfect peste ani cu cele două versuri antologice vierene din „Făptura mamei”, chiar dacă vom asista la o mișcare inversă, de jos în sus:

[3] «Первое свидание», поэма Андрея Белого, написанная в Петрограде, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_(%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%BC%D0%B0)

[4] Traducerea noastră originală
„Бывало, боги-женолюбцы
Сходили к нашим матерям...”,

[5] Traducerea noastră originală
„Я – сын эфира. Человек, –
Свиваю со стези надмирной
Своей порфирою эфирной
За миром мир, за веком век”

Uşoară, maică, uşoară,
C-ai putea să mergi călcând
Pe seminţele ce zboară
Între ceruri şi pământ!

În priviri c-un fel de teamă,
Fericită totuşi eşti –
Iarba ştie cum te cheamă,
Steaua ştie ce gândeşti.

De altfel, ideea nealterată a poemului va fi reluată într-un alt text (Chipul tău, mamă), convergând în clusterul tematic al maternității cosmice păgâne:

Nedespărţită de cer
Ca apa de uscat,
Locuieşti o casă
Cu două ferestre:
Una ce dă spre viaţă,
Alta cu faţa spre moarte.

Nu altfel stau lucrurile şi într-un text de factură creştină, „Crucea”:

Roiesc zilele
În jurul Crucii
De pe mormântul tău,
Mamă,
La fel ca albinele
În jurul unui pom înflorit.

De altfel, prin mixarea nedozată a Erosului cu Thanatosul, stilul recognoscibil al autorului era deja transferat la întâmplarea funestă a vieții sale într-un refren antologic din poemul „Cu viaţa, cu dorul”:

M-am amestecat cu cântul
Ca mormântul cu pământul.

Totuşi marjele narcisismului pot atinge cote paroxice, dincolo de iluminarea imagistică plenară pentru panteismul organic urmat fidel de către poetul basarabean şaizecist. Materialul pentru poemul de mai jos (***cum nu sunt) nu putea veni decât dintr-o experiență umană intensă, în cazul său una dramatică, şi anume cea legată de moartea mamei:

Nimeni nu
poate golul să-l umple,
Golul ce-l laşi –
Nici cântecul meu,
Nici popularul meu nume,
Nici ţara chiar.

Prin filtrul acestui text ar fi interesant de observat cum motivele reverberate ale maternității și geografiei intră în germinare intertextuală de anvergură în poeme semnate de autorul de la Chișinău („Mamă, tu ești ...”[6]) și literata de la București Ovidia Babu („Țară”, din volumul de debut „Poeme”, Editura Cartea Românească, 1971)[7]. Sincronicitatea dialogală a altor autori congeneri români care nu s-au cunoscut vreodată pare cu atât mai imposibil azi, odată cu dispariția sârmei ghimpate de pe râul Prut.

Revenind la Vieru şi obsesia sa ontologică pentru maternitate, amintim că există o sumedenie de poeme intermediare – cum ar fi „Spre chipul tău” („Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt şi-aproape: / Spre chipul tău de aur, mamă, / Şi-mi curge sufletul ca grâul”) sau „Mânile mamei” („Când m-am născut, pe frunte eu /Aveam coroană-mpărătească”) − care vor conduce inevitabil în direcția epistolei cuvioase „Către Fecioara Maria”:

Aşa cum stai şi ne priveşti din rame –
Bună şi frumoasă şi smerită,
Tu semeni mult cu ale noastre mame
Şi puterea Ta-i nemărginită.

Referințele biblice nu se rezumă, totuşi, la estetizarea practicior de cult ortodoxe, iar un poem ca „Floarea-Soarelui” nu face decât să reconfirme, dacă mai era cazul, animismul funciar al eroului liric:

Cu aură pe cap, de flăcări,
Cu aspru strai, sărăcăcios,
Rugîndu-te adînc, spre Soare
Eşti cel din urmă credincios.

O investigație cât de epidermică poate demonstra un fapt indubitabil: câmpul lexical al poeziei amintite conține şi alți markeri hagiologici (tutunul-păgân, sfânto, roua sufletului). Dincolo de motivele stănesciene vădite, de exemplu, „Între Orfeu şi Hristos” este un text ce consolidează statutul cristic adoptat de autor oarecum într-o variantă păgână „soft”:

---

[6] Mamă,
Tu ești patria mea!
Creștetul tău –
Vârful muntelui
Acoperit cu nea.
Ochii tăi –
mări albastre...

[7] Chiar când mi-am șters în năframă fața însângerată,
a rămas acolo – ciudată urmă − chipul tău, țară.
Nu știu cum răspundeau trăsăturile mele, pe pânza aceasta cu ale tale,
cum munții tăi a uimirile mele-aduceau,
lacrima se rupea într-o mie de râuri ...
și-n dreptul gurii întoarse, arse de sete,
rămânea-ntotdeauna o mare sărată, sărată.

Lacrima: piatră funerară
pe mormântul ochiului meu.
Va veni alt cer.
În altă lume se va deschide
Ochiul meu, dând piatra la o parte.

Din punctul nostru de vedere cel puțin două ar fi explicațiile pentru care Imaginea intangibilă a Mamei și Chipul ideal al Tatălui sunt perpetuate neostenit în creația lui Grigore Vieru, pe parcursul deceniilor. Or, situația dramatică băiatului de la țară crescut fără de tată a fost agravată, complementar, și de lipsa „paternității" culturale: în condițiile aridității literare într-o Basarabie guvernată de haiduci estetici în epoca ei sovietică[8], tânărul poet Vieru era pur și simplu constrâns să se lanseze pe cont propriu în identificarea de „blocuri etice masive și gânditoare"[9] pentru o paradigmă lirică valabilă.

Cazul său literar ilustrează cum nu se poate mai plauzibil ideea dezvoltării concentrice − și nu evolutive − a culturii de pe mapamond, a celei naționale sau regionale în particular. Lipsa continutății artistice într-o Basarabie înstrăinată de matca spirituală (egregor) l-a obligat să caute pe la vecini sau pe-aiurea modele de înaintași. Nu e de mirare așadar că − în ciuda ofertelor disponibile de emulație în sensul oedipian atribuit de Harold Bloom[10] − și aici vocea (inclusiv estetică) a sângelui și-a spus negreșit cuvântul[11]. Îmbrățișând ideea lui Nichita Stănescu de explorator al „nodurilor și semnelor", congenerele său literar de peste Prut a devenit portavocea unui romantism păgân întârziat altoit direct pe vârfurile liricii românești religioase interbelice. următoarea remarcă a culturologului rus Alexey Veselovski: „Poetul se va naşte, dar materialul şi predispoziţia poeziei lui este deja pregătită de grup. În acest sens, se poate spune că *petrarchismul* e mai vechi decât *Petrarca*"[12] .

Doar că din cele trei „canoane" la îndemână − romantic-național (1840-1884), clasic-victorian (1867-1917), modernist (epoca interbelică) și neomodenismul anilor 60-70[13] − basarabeanul face un potpuriu din „personalități exprimând – metalingvistic – impersonalitatea"[14] religioasă. Spre deosebire de reflexivii Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Radu Gyr sau Nichifor Crainic, la Vieru „Complexul lui Hristos" tinde, vom vedea, către „un fel de

[8] http://www.moldovenii.md/md/section/178

[9] Nichita Stănescu, Fizologia poeziei, București, 1984

[10] Harold Bloom, Anxietatea influentei. O teorie a poeziei, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

[11] Artistul, orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sânge în anatomia lirică a ființei". Cf. Lucian Blaga, Trilogia culturii / Opere, Editura Minerva, București, 1985, p. 274

[12] Веселовский А.Н. Историческая поэтика, Москва, 1989, p. 215

[13] Nicolae Manolescu, Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Editura Aula, Brașov, 2001

[14] Nichita Stănescu, Fizologia poeziei, București, 1984, p. 582

limbaj al ființei reactivat într-o nouă rostire individuala”[15], în mod necesar narcisiacă. O strofă din poezia „Sunt” ar trebui să fie suficientă pentru ilustrare:

Sunt cartea cea cu pagini sfinte.
Pe faţă preoţi o sărută.
Pe spate scârnave cuvinte
Înşiră golănimea brută.

Ca de altfel şi alt text din creația târzie a lui Vieru, „Din suferinţă-nvăţ”, ce renunță la spontanietatea poetică juvenilă în favoarea patosului declarativist:

Din slăvile cereşti
Le cârmuieşte Dumnezeu
Pe toate:
Bucuria, lacrima.
Învăţ din suferinţa
Sufletului meu.

Ulterior, starea de kenoză[16] fiziologică va fi transferată estetic de către Grigore Vieru asupra sinelui liric într-un poem intitulat − strategic, pentru posteritate − „Doină”:

Eu mor pe cruce pentru ea,
Iar lumea hohoteşte rea.
Nici nu ştiu, iată, în chinul meu,
De-am mai trăit!
Vesteşte-L, mamă, pe Dumnezeu
Că am murit!
Din pâine iau, să pot zbura,
Cât de pe flori albina ia (…).
Vesteşte-L, mamă, pe Dumnezeu
Că am murit!
Ajuns-am a umbla mereu
În braţe cu mormântul meu.

Este util de observat cum referințele plauzibile din biografia personală a poetului conduc *in absensia* la o Trinitate religioasă compensatorie. Tabelul pe două coloane propune şi încearcă să ilustreze presupoziția fără comentarii de prisos:

Poemul „Autobiografică”	**Componența Trinității în dogma creștină**

[15] Ioana Em. Petrescu, Eminescu și mutațiile poezieie românești, Cluj-Napoca, 1989, p. 232

[16] „Golirea” lui Iisus Hristos de Slava avută înainte de întrupare și asumarea firii omenești ferită însă de păcat; revers: *îndumnezeirea firii* omenești din Isus Hristos

Mama mea viaţa-ntreagă, Stând la masă, ea şi eu, Se aşază între mine Şi Preabunul Dumnezeu.	▪ Sfânta Fecioară Maria (*Mama-Născătoare*) ▪ Iisus Hristos (*Pruncul*) ▪ Dumnezeu (*Tatăl-Atoate-Creatorul*)
Şi eu ţin atât la mama, Că nicicând nu îndrăznesc Dumnezeul din privire Să mă vâr să-l mâzgâlesc.	Complexul hagiografic *versus* taboo-ul religios

De altfel, la întrebarea unuia dintre intervievatori („cum este acum lacrima Poetului în Basarabia?”) Vieru răspunde nu doar aluziv („curge ca acum două mii de ani. Curge în speranţa binelui românesc”[17]), dar ca un participant ferm la încarnarea, *hic et nunc*, a Trinităţii celeste şi tipografice: „Port suferinţa de neam / ca pe un nimb” („Sunt naţionalist!”). Mai mult, într-unul dintre „Poemele” cu dedicaţie (Adrian Păunescu, de exemplu), şaizecistul de peste Prut îşi trasează ideologia poetică deja ca pe un mesianism ideologic:

De ce, o, Doamne, dăruit-ai
ochilor mei întristaţi
o Ţară atât de frumoasă
şi-ndureratului meu auz
un cântec atât de ales?
Dă-mi Cerul Tău,
întregul cer în care
să-mi găsesc părinţii
şi pe Tine, Doamne,
iar împreună şi nedespărţiţi
să fim de ajutor
şi rodnic sprijin
acestui neam prea chinuit
şi vremea s-o refacem!

Peste decenii bune după destrămarea Uniunii Sovietice, din copilul-orfan Vieru va emerge Poetul-orfan de ţară, unele texte necritice ale căruia vor deversa un soi de mesianism populist *ad-hoc*, aşa cum e cazul controversatului „Glonte Internaţionalist”:

Şi-atâta suferinţă mă apasă
Şi nu de glonte, ci de jale mor.
Noi nu ucidem! Noi prin suferinţă
Eroi, martiri, profeţi şi sfinţi suntem.
Din ea: din suferinţă-şi ia fiinţă

[17] http://www.grigorevieru.md/creatia/interviuri-dialoguri-mese-rotunde/324-interviu-cu-grigore-vieru-de-valentin-marica-1995

Vecia-n care credem şi cântăm.

Raportată la un poem de tinerețe intitulat „Imn Globului Pământesc” – un manifest ce anunța depășirea condiției de „poet-plugar” asemenea preromanticului scoțian Robert Burns[18] sau poetului avangardist rus Velimir Hlebnikov[19] – „limba stelară” va urma la Grigore Vieru o traiectorie nebănuită, încununată cu „un posibil epitaf pentru mine”: „Aici odihnesc eu, robul lui Dumnezeu, care nu am tras foloase nici de pe urma vieţii, nici de pe urma morţii”[20].

După modelul Nichita Stănescu[21] – literatul chișunăuean Grigore Canțâru urmărește cum poemul eminescian „Memento mori”[22] a devenit palimpsest pentru toată creația ulterioară a poetului din Pitești − vom avansa în final ipoteza pantropică[23] potrivit căreia binecunoscuta rugăciune creștină „Tatăl Nostru” i-a servit pretext intertextual lui Grigore Vieru la conceperea cărților, în general, și a unei serii largi de texte neomogene, în particular.

Rugăciunea Domnească „Tatăl Nostru”	**Titluri de cărți semnate de Grigore Vieru**
Tatăl nostru Care eşti în ceruri,	Mama, Aproape
sfinţească-se Numele Tău,	Numele tău
vie Împărăţia Ta, facă-se voia Ta,	Rugăciune pentru mama
precum în cer aşa şi pe pământ.	Strigat-am către cer
Pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi	Cicluri (o serie de texte domestice destinate copiilor)
şi ne iartă nouă greşelile noastre	Un verde ne vede[24]

[18] La care a avut acces prin intermediul scriitorului și traducătorului sovietic Samuil Marșak (din creația căruia, de altfel, a și tradus literatură pentru copii). Similitudinile în cuplul poetic Burns-Vieru (texte folcloric și cântece) ar putea constitui obiectul unui studiu separat

[19] Poetul recalcitrant pune la cale o utopie a Guvernului Globului Pământesc și a Suprastatului Stelar, gestionat de 317 de aleși ai Lumii

[20] A se compara ce scria despre sine tânărul Hlebnikov: „Pe piatra mea funerara să citească ... cel care a conectat timpul cu spațiul”

[21] Grigore Canțâru, Nichita Stănescu: eminescianismul i-mediat // Revistă de Lingvistică şi Ştiinţă Literară, 1996, nr. 3

[22] Inițial se configura ca o reverență la „mitul napoleonian”, cu titlul „Odă către Napoleon” în 11 strofe (Ms. 2262), care prin decantări succesive s-a rarefiat și esențializat în textul final de 5 strofe fără referințe nominale. Vezi și Petru Creția, Cinci gândurir despre Eminecu // Viața Românească nr. 7, 1989

[23] (aici) Tendința de a se deosebi de tați, în sensul psihologic și aristic

[24] Așa cum afirmă însuși interrvievatul, „titlul se vrea o replică dată ateismului din Basarabia”, http://www.grigorevieru.md/creatia/interviuri-dialoguri-mese-rotunde/324-interviu-cu-grigore-vieru-de-valentin-marica-1995

precum şi noi iertăm greşiţilor noştri	Cicluri (o serie de texte rusofobe, apărute în special în presa scrisă)
şi nu ne duce pe noi în ispită	Taina care mă apără
ci ne izbăveşte de cel rău.	Izbăvirea
Că a Ta este împărăţia şi puterea şi slava,	Întregul cer
Acum şi pururea şi în vecii vecilor. Amin!	Acum și în veac

Aceste observații ne permit să vorbim nu doar despre referințe clare *in presensia* la Trinitate, dar și la caracterul religios prin excelență al creației lui Grigore Vieru. Or, pornind de la „explicația genetică a poeziei ca act psihic (...) stocat și procrastinat în mod constant de-a lungul istoriei”[25], studiul de față a încercat să aducă lumină complementară asupra discursului vierean oscilând între litanie și autohagiografism, adesea eșuat în ideologie pură declarativistă.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

a) în limbile română și engleză

Blaga, Lucian, Trilogia culturii / Opere, Editura Minerva, București, 1985

Bloom, Harold, Anxietatea influentei. O teorie a poeziei, Editura Paralela 45, Pitești, 2008

Cantâru, Grigore, Nichita Stănescu: eminescianismul i-mediat // Revistă de Lingvistică și Știință Literară, 1996, nr. 3

Crăciun, Gheorghe, Desenul și scrisul // Viața românească, nr. 3-4, martie-aprilie, 1996

Creția, Petru, Cinci gândurir despre Eminecu // Viața Românească nr. 7, 1989

Manolescu, Nicolae, Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, Editura Aula, Brașov, 2001

Petrescu, Ioana Em., Eminescu și mutațiile poezieie românești, Cluj-Napoca, 1989

Stănescu, Nichita, Fizologia poeziei, București, 1984

[25] Веселовский А.Н., Неизданная глава из «Исторической поэтики» // Русская литература, 1959, № 2, с. 180

http://www.grigorevieru.md/creatia/interviuri-dialoguri-mese-rotunde/324-interviu-cu-grigore-vieru-de-valentin-marica-1995

http://www.moldovenii.md/md/section/178

a) în limba rusă

Веселовский А.Н., Историческая поэтика, Москва, 1989

Веселовский А.Н., Неизданная глава из «Исторической поэтики» // Русская литература, 1959, № 2

ACKNOWLEDGEMENT. The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

I.L. CARAGIALE AND THE FANTASTIC LITERATURE

Nicoleta-Doina POP (POCAN)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: When trying to define the concept of the "fantastic" in literature any definition may remain incomplete. The multiplicity of forms and aspects that characterize this aesthetic category makes any attempt to find a universally accepted definition impossible. This concept is constantly changing with the evolution of society, and taking new forms, remains timeless. Fantastic literature gives rise to a paradox: although it is difficult to be defined, it is easily recognizable even by non-specialist reader. In some of his short stories, such as ***La hanul lui Mânjoală*** *or* ***Kir Ianulea****, Caragiale uses the concept of fantastic.*

Keywords: fantastic, short stories, reality, literature, fantasy.

Încercând să configurăm fantasticul, orice definiţie riscă să devină incompletă, neîncăpătoare. Multitudinea de forme şi aspecte pe care le îmbracă fantasticul îngreunează delimitarea lui exactă, făcând imposibilă emiterea unei definiţii universal-valabile. Traducând o stare de spirit specifică, o nelinişte existenţială, fantasticul se metamorfozează odată cu evoluţia societăţii şi, preluând noi înfăţişări, rămâne mereu în actualitate. Textul fantastic dă naştere unui paradox: pe cât de greu este de definit, pe atât de uşor este de recunoscut chiar şi de către un cititor neavizat.

În nuvele şi povestiri, I.L. Caragiale depăşeşte observaţia atentă, critică şi ironică asupra realităţii cotidiene, deschizând câteva porţi către teme şi spaţii epice incitante, receptate ca o experienţă de creaţie adaptată la curentele literare ale epocii. Primul aspect ar fi o subtilă intruziune a fantasticului în planul real al acţiunii, sporindu-i semnificaţiile şi nota de mister, ca în nuvelele ***La hanul lui Mânjoală***, ***Kir Ianulea*** sau povestirea ***La conac*****.**

În toate aceste scrieri, fantasticul se infiltrează insidios în spaţiul real, Caragiale, scriitor cu incontestabilă vocaţie realistă, reuşind să manevreze cu mare artă recuzita unui concept literar care, la vremea respectivă, pătrundea cu timiditate în proza românească

Florin Manolescu consideră că proza lui Caragiale cuprinde "*două categorii de fantastic: mai întâi fantasticul paradoxal, de tip science-fiction, din epoca începuturilor, şi apoi fantasticul propriu-zis concentrat în* ***La hanul lui Mânjoală*** *şi* ***La conac****, din volumul Momente*"[1].

Paul Zarifopol, pe de altă parte, susţine că "*Fantasticul, chiar acolo unde este introdus direct, în* ***La hanul lui Mânjoală****, în* ***Kir Ianulea,*** *în* ***Calul Dracului****, funcţionează numai ca element de motivare; nu e explorat ca viziune, ci apare ca ciudăţenie uşoară - şi explicabilă raţional - cum e cotoiul şi căpriţa Marjoalei, (...).Caragiale transpune, cât poate, fantasticul în normalitate umană*"[2].

[1] Florin Manolescu, ***Caragiale şi Caragiale***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p.177
[2] apud. Florin Manolescu, ***Caragiale şi Caragiale***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p.180

Dacă *fantasticul propriu-zis*, propus de Florin Manolescu, poate fi înţeles drept *fantastic pur* (termen ce-i aparţine lui Tzvetan Todorov), afirmaţia lui Paul Zarifopol trimite spre un alt tip de fantastic teoretizat de Todorov: *fantasticul straniu*. Interesant este faptul că (cel puţin în unele opere, ex. ***La hanul lui Mânjoală***) aceste două tipuri de fantastic nu se exclud (ba chiar coexistă).

Opera ***La hanul lui Mânjoală*** de I.L. Caragiale se încadrează în problematica fantasticului, iar cel care încearcă incertitudinea, ezitarea, confuzia este Fănică, protagonistul textului. În plus, protagonistul trăieşte la han o poveste de dragoste cu proprietara, apărând, aşadar, o a doua temă (iubirea).

Asistăm la construirea unui spaţiu fantastic, controlat de forţe ale întunericului receptate într-o manieră oarecum comică. Locul este izolat, situat parcă într-o altă zonă temporală, "*de-acolea, până-n Popeştii-de-sus, o poştie: în buiestru potrivit, un ceas şi jumătate*". Proprietara hanului este Mânjoloaia, "*zdravănă femeie*", care, la fel ca în cazul ţigăncilor din nuvela lui Mircea Eliade, scapă de datorii şi reuşeşte să restaureze hanul în mod miraculos. Vom observa cum, în text, se îmbină diferitele forme de fantastic, urmărind sugestiile critice ale lui Todorov. Această împletire între diversele tipuri de fantastic conferă nuvelei originalitate.

Un rol important în îmbinarea tipurilor de fantastic (revenind la clasificarea făcută de Tzvetan Todorov) îl are compoziţia textului (nivelul sintactic). În nuvela caragialiană, perspectiva narativă caracterizată prin naraţiunea la persoana I, stabileşte relaţia dintre autorul cu o existenţă extratextuală şi naratorul-personaj cu o existenţă intratextuală.

Fănică este narator şi personaj în acelaşi timp. Ca narator, el îşi „organizează" povestirea astfel încât se creează o diferenţă temporală, dar şi de viziune între „timpul trăirii" (aventura de la han) şi „timpul mărturisirii". Astfel, textul are o dispunere secvenţială interesantă: povestirea cu hoţii din incipitul textului, întâmplarea propriu-zisă (aventura de la han) şi discuţia cu Iordache din final.

Nuvela începe cu evidenţierea planului realist, prin monologul naratorului-personaj (Fănică) în ipostaza călătorului. Acesta se îndrepta către socrul său Iordache, spre Popeştii-de-Sus, unde socotea să ajungă în jurul orei zece. Călăreţul zăreşte ca la „o bătaie bună de puşcă, luminile hanului lui Mânjoală". Îşi aminteşte că proprietarul a murit şi a lăsat afacerea pe mâinile nevestei sale, Marghioala (Mânjoloaia).

Hanul este protejat de forţe magice incipiente, ca şi cum enigmatica stăpână ar fi încheiat un pact faustic, care înlătură orice primejdie. Tot referitor la han, Fănică îşi aminteşte de o întâmplare cu nişte hoţi care au încercat să jefuiască hanul, dar au fost pedepsiţi inexplicabil (unul moare, celălalt amuţeşte). Povestirea o auzise în copilărie, iar acum ne-o povesteşte nouă, cititorilor, aşadar, „ne informează".

Ca cititori inocenţi ai acestui text, rămânem bulversaţi după o primă lectură a operei. Abia la a doua observăm trecerea continuă din planul real în cel fantastic, detaliile fantasticului, elementele sale. Observăm că întâmplarea cu hoţii anticipează oarecum întâmplările, capacităţile vrăjitoreşti ale hanului şi forţa malefică a acestuia. Folosind termenii lui Todorov, în această parte a textului întâlnim fantasticul de tip miraculos: Marghioala şi hanul sunt integrate perfect în realitate, precum în basm, sau cum afirma Nicolae Manolescu, există "*indici expliciţi care semnalizează o* ***ordine distinctă*** *de cea reală*".

În continuare, întâmplările scapă planului realist şi se înscriu într-un cadru fantastic. Întreaga acţiune se află sub semnul fantasticului pur, iar personajul trece prin diverse momente, fiind derutat de împletirea „realului" cu „irealul", neştiind ce i se întâmplă. El ajunge la han şi descrie atmosfera de acolo: în curtea hanului poposeau oamenii ca să se odihnească şi să-şi hrănească animalele (aici, întâmplările se află încă în planul real). Derapând din planul real, întâmplările protagonistului se înscriu într-un cadru fantastic. Călătorul este întâmpinat de Marghioala cu bucurie „- Bine-aţi venit, cocoane Fănică!", fiind şi singura dată când apare numele personajului principal pe parcursul nuvelei. Bărbatul o cunoştea de când era copil, dar între timp crescuse şi se făcuse un tânăr „curăţel, dar obraznic, mai mult obraznic decât curăţel" - personajul fiind caracterizat direct. Îndrăzneţ (trăsătură desprinsă indirect din comportamentul său), o ciupeşte pe hangiţă şi îi face complimente, acestea fiind şi primele semne ale tentaţiei la care este supus călătorul. Dus într-o cameră foarte curată, el o sărută în întuneric pe femeia veşnic tânăra; aici apare cealaltă temă - iubirea. Observăm că scriitorul, pe lângă problematica fantasticului, propune şi mitul străvechi al vrăjitoarei malefice.

Ca în orice loc unde se manifestă forţele negative, semnele divine lipsesc: "*pe toţi pereţii - nici o icoană*". Ba chiar Marghioala spune, cu un ton de întoarcere a feţei de la lumea divină: "- *Dă-le focului de icoane! d-abia prăsesc cari şi păduchi de lemn...*"[3].

Atrăgătoare şi demonică, Marghioala înspăimântă şi toată lumea ştie că la han se află "răul", mai puţin personajul nostru, care este derutat de ceea ce i se întâmplă. Aşadar, femeia poate fi o coincidenţă a contrariilor. După cum spune eseistul Ortega y Gasset în cartea sa ***Studii despre iubire,*** femeia este o întâlnire, un „colaj" între „misterium tremendum" (mister înspăimântător) şi „misterium fascinans" (mister fascinant). Deoarece îi înspăimântă pe ceilalţi, Marghioala este caracterizată de „misterium tremendum". Totuşi, ea atrage prin frumuseţea sa, cu ai săi „straşnici" ochi, tinerii - acesta fiind un bun exemplu pentru „misterium fascinans".

Fănică, personajul principal, este şi el atras de hangiţă, aşadar textul caragialian prezintă, în partea sa mediană, o interesantă poveste de iubire. Raţional (caracteristică desprinsă indirect din comportamentul său), călătorul ştie că trebuie să împlinească o anumită îndatorire socială. Totuşi, iraţionala pasiune îl ţine la han, fiind prins în mrejele vrăjitoarei malefice.

Cele două teme (iubirea şi fantasticul) se armonizează, povestea de iubire încadrându-se în fantastic. Observăm din caracterizarea indirectă şi din monologul interior (între stările spirituale proprii) şi reacţiile exterioare (relaţia cu celelalte personaje, Marghioala şi Iordache) că Fănică este confuz, nu ştie, nu înţelege ce i se întâmplă. Putem vorbi, aşadar, de un *fantastic pur*, în termenii lui Todorov.

Revenind la povestea de iubire, am putea spune că cei doi trăiesc o „iubire-pasiune" (iubirea-patimă), îmbinare de eros şi thanatos. Deci iubirea dintre cei doi (mobilul esenţial al desfăşurării acţiunii) constituie elementul misterios ce caracterizează *fantasticul pur*.

La han timpul îşi pierde curgerea normală, o jumătate de oră, cât îşi propusese Fănică să stea, devenind două ore şi jumătate, într-un relativism spaţio-temporal deformat. Ca urmare

[3] I.L. Caragiale, ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.215

a acestei distorsiuni temporale, afară elementele naturii încep să se manifeste în mod năvalnic: "*S-a pornit un vânt de sus... vine prăpăd.*"[4].

Ceea ce se întâmplă în continuare, ca în credinţe populare vechi, ţine de o regie dinainte pregătită: la plecare, când vântul urlă foarte puternic şi eroul vrea să plătească, cucoana îi şopteşte misterios că îi va plăti când se va întoarce. Din moment ce barierele temporale sunt sfărâmate, atunci şi spaţiul devine cognoscibil pentru fiinţa care îndeplineşte ritualul magic, Marghioala. Senzaţiile din acest univers dezlănţuit, în care totul este răsturnat, sunt extreme: călăreţul simte o durere puternică în coşul pieptului, îl doare capul, coastele îl ard, coordonatele spaţiale se învălmăşesc. Un fel de chin care vine dinspre tărâmul inferior, al Satanei, şi determină mersul evenimentelor.

Furtuna se transformă treptat într-o ceaţă difuză, un fel de acalmie după tulburarea extremă a zonelor atemporale. Dar tocmai în această acalmie, apare "*o căpriţă mică neagră; aci merge, aci se-ntoarce*",[5] încurcând şi mai tare cărările personajului. Căpriţa neagră, ca ieşită din smoala Tartarului, identificată mai târziu într-un "*ied negru foarte drăguţ*", este un adjuvant al povestirii (la fel ca şi cotoiul).

Nuvela are un final dublu. Fănică este îndepărtat cu ajutorul socrului său, Iordache, de forţa thanatică (atracţia spre moarte), de han, de Marghioala, „prin post şi rugăciuni". Al doilea epilog îl constituie discuţia dintre Fănică şi Iordache, care explică oarecum întâmplările :„Era dracul, ascultă-mă pe mine", „cotoiul şi iedul erau totuna" *Fantasticul propriu-zis* al cărui „nucleu" pare a fi hanul (topos al neobişnuitului, al maleficului) se dizolvă şi se transformă în ceea ce Todorov numeşte *fantastic de tip straniu*, adică întâmplările sunt oarecum explicate (şi explicabile).

Eliberarea de forţele Necuratului are loc ulterior, prin primenire într-un schit, printr-un îndelungat exerciţiu de lepădare de Satana, prin "*post, mătănii şi molitve*": "*Aş fi stat mult la hanul Mânjoloaii, dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins şi m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve.*"[6].

Hanul luase foc pe neaşteptate, iar femeia malefică se întorsese în locul de unde venise, "*sub un morman uriaş de jăratic*". Pactul faustic fusese respectat. Povestirea se încheie însă în registru ironic, sub semnul unei repetabilităţi posibile, căci experienţa eroului era cvasicunoscută, poate fusese trăită, sub o altă formă, şi de pocovnicul Iordache: "- *Da dumneata de unde ştii? - Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!*"[7].

Temele fantasticului regăsite aici (conform clasificării lui Sergiu Pavel Dan) sunt:

1. Temele *interacţiunii fantastice*:

a) Înrâurirea magică: - vraja
- sugestia magică

b) consemnul fantastic: - fiinţa nefastă
- locul nefast

[4] I.L. Caragiale, ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.217
[5] Ibidem, p.218
[6] I.L. Caragiale, ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.221
[7] Ibidem, p.221

2. Temele *mutaţiei fantastice*:

a) Mutaţia metafizică în spaţiu - rătăcirea nefirească (labirintul).

Pe baza acestor teme se construieşte ***aspectul semantic*** al textului (Tzvetan Todorov).

Alte teme şi motive detectabile în nuvelă ce însoţesc şi susţin mitul folcloric al vrăjitoarei malefice: iubirea nefirească, focul, icoanele, ochii, cotoiul şi iedul etc.

Caragiale se foloseşte exemplar de tehnica *ambiguizării planurilor* ca şi de ceea ce Aurel Martin numea într-un studiu "*tehnica tainei şi explorarea dimensiunii fantastice*"[8].

Ca şi în nuvelele fantastice ale lui Caragiale, schiţa ***La conac*** are acelaşi scenariu epic al inserţiei subtile a fantasticului într-un cadru aparent banal, în care iniţial nu pare a se întâmpla nimic surprinzător. Textul începe lin, cu o acţiune lentă, la fel ca mersul domol al personajului principal, un călăreţ anonim, un tânăr din Poeniţa care merge "*în buiestru ţăcănit*" la oraş, pentru a-i plăti boierului arenda de cincizeci de galbeni. Mersul lui pare bine calculat: acum abia a răsărit soarele, la conacul din Sălcuţa, unde va face un popas, ajunge pe la amiază, acolo stă un ceas, pentru a da grăunţe calului, iar "*până la toacă*" e în oraş, la boier. E a doua zi după sfântul Gheorghe, sărbătoare mare la creştini, iar liniştea locurilor este netulburată, într-o natură pură, cu cer "*fără pată*", spaţii largi şi păsări ciripitoare.

Scriitorul insistă asupra detaliilor pentru a crea elemente de contrast şi a introduce în cadru primele elemente de insolit, iniţiind o subtilă introducere a fantasticului. Din spatele tânărului care călătoreşte domol şi fără griji se iveşte un alt călăreţ, apariţia lui fiind cu totul neaşteptată: "*De unde a răsărit omul acesta? fiindcă, tot drumul, tânărul, măcar că şi-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină cineva după el; chiar a gândit: câtă singurătate de dimineaţă pe un drum aşa de căutat întotdeauna!*"[9]. Portretul călătorului are semnificaţii care îndeamnă la reflecţie şi nelinişte: pare negustor, e roşcovan, grăsuliu, "*om plăcut la înfăţişare şi tovarăş glumeţ*", însă e saşiu, are o privire ciudată şi, când se uită în ochii omului, îi provoacă "*o ameţeală, cu un fel de durere la apropietura sprâncenelor*"[10].

Într-o astfel de tovărăşie, "*din vorbă-n vorbă*", timpul pare să treacă repede şi călătorii hotărăsc să se oprească la conacul de la Sălcuţa pentru a lua o gustare. Un lucru ciudat se întâmplă când trec prin faţa bisericii şi tânărul îşi face semnul crucii: "*Atunci aude pe tovaroşul, rămas câţiva paşi înapoi, râzând grozav. întoarce capul: tovaroşul, nicăieri... Mare minune!... Unde a putut pieri? A intrat în pământ?*". Tânărul iese, totuşi, repede din starea de incertitudine: "*Nu... E la han... îl aşteaptă subt umbrar... Flăcăul nu a luat seama că negustorul i-a fost trecut înainte. Fireşte că aşa a trebuit să fie: în pământ n-ar putea intra cu călăreţ cu cal cu tot...*"[11].Explicaţiile raţionale pe care le încearcă protagonistul introduc *fantasticul straniu.*

Hanul e, la Caragiale, ca şi în nuvelele "***La hanul lui Mânjoală***" şi "***În vreme de război***", un topos al pierzaniei: "*La conac, tingirile şi căldările clocotesc, grătarele sfârâie,*

[8] Aurel Martin postfaţă la ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.524

[9] I.L. Caragiale, ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.271

[10] Ibidem, p.272

[11] Ibidem, p.272

cântă lăutarii, forfoteală şi larmă mare..."[12]. Urmează, aici, un întreg ritual al ispitirii, la care tânărul se angajează fără reţineri. Negustorul îl cinsteşte pe tânăr cu un rachiu care îi provoacă "*o căldură plăcută*", "*mâncarea e bună şi vinul şi mai bun*". Când apare "*o fată voinică şi frumoasă*", ciudatul personaj îl îndeamnă numai cu un semn din ochi să meargă după ea în labirintul hanului.

Urmează altă ispită, deloc nevinovată, jocul de cărţi, la care, în prag de seară, când cei mai mulţi călători îşi văzuseră de drum, "*care la deal, care la vale*", rămân numai împătimiţii jocului, în rândurile lor înscriindu-se şi tânărul care şi-a uitat de mult rostul călătoriei. La joc este şi neică Dincă, unchiul flăcăului, frate bun cu tatăl său, care, în trei rânduri, număr fatidic, îl sfătuieşte pe tânărul imberb să renunţe la joc. îl numeşte chiar "*ţângău*" şi "*sec*", dar nepotul deocamdată câştigă, se uită fascinat în ochii tovarăşului şi continuă până când pierde arenda, două inele, ceasul. Ar fi pierdut şi calul şi şaua, dacă unchiul, câştigător, nu ar fi închis jocul, ducându-se la culcare.

Ispita cea mai mare şi mai periculoasă este îndemnul la tâlhărie: "*Dorm toţi butuc, şopteşte cald saşiul... Uşa e scoasă din ţâţâna de jos... Dacă o ridici binişor, poţi intra pe dedesubt: poţi pe urmă s-o descui pe dinăuntru şi să ieşi frumos. Intră încetinel; lasă-te pe vine; mergi pe dibuite la paturi; ascultă bine unde răsuflă, şi trece-le cu basmaua asta pe la nas fiecăruia...*"[13]. Cu un ultim efort de luciditate, tânărul îşi face semnul crucii, moment în care vraja se risipeşte.

Ca în finalul nuvelei ***La hanul lui Mânjoală***, discuţia dintre tânărul supus ispitei şi bătrânul trecut prin multe lămureşte sensul întâmplărilor: "- *Cine te-a pus să joci, dacă nu ştii jocul? - Dracul m-apus!*"[14].

Unchiul îi dă înapoi cei cincizeci de galbeni, îi "*arde părinteşte două palme straşnice*" şi-i dă un sfat de neuitat: "*Ia seama, că te ia dracul dacă te mai iei după el, nătărăule!*"[15]. Ceea ce se şi întâmplă, căci la întoarcere, ca în basmele cu final fericit, tânărul, "*flămând şi-nsetat*", trece pe lângă toate ispitele, inclusiv "*o fată naltă şi voinică*" ce aştepta în pragul hanului. Natura, în aceeaşi linişte de la începutul schiţei, se pregăteşte de somn.

Temele dezvoltate sunt cele ale ***interacţiunii fantastice***:

a) înrâurirea magică - vraja;

b) consemnul fantastic - fiinţa nefastă (piaza rea).

Atât ***La hanul lui Mânjoală*** cât şi ***La conac*** sunt "*perfect ambigue şi în interpretarea lor poate fi vorba de o metaforă a drumului, cu un sens general iniţiatic (ca in povestea lui Harap-Alb), sau de un sens fantastic, căci întâmplările prin care trei eroii s-ar putea să fie regizate de forţele infernului, mai presus de puterea noastră de înţelegere. Apariţiile şi dispariţiile bruşte ale roşcovanului din La conac, sau absenţa icoanelor, căciula răsucită insistent de Marghioala din Hanul lui Mânjoală, pot fi apariţii şi coincidenţe întâmplătoare, dar şi semne ale fantasticului, care face concurenţă realităţii şi ameninţă să-i smulgă pe oameni din locul lor obişnuit*"[16].

---

[12] Ibidem, p.273

[13] I.L. Caragiale, ***Nuvele, povestiri, amintiri, varia***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.275

[14] Ibidem, p.276

[15] Ibidem, p.276

[16] Florin Manolescu, ***Caragiale şi Caragiale***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, a983, p.186

"*Proza autorului e de narator obiectiv care nu face concesie supranaturalului. Ea nu este decât o proză. Caragiale, cititor şi traducător al lui E.A. Poe, descoperise zona obscură şi abisală a sufletului <unde sunt posibile minunile> şi ajunsese la înţelegerea că existenţa fantasticului depinde de angajarea şi de posibilitatea sufletească a subiectului. Descoperise acel câmp al nimănui în care fantasticul pur se întâlneşte cu psihologicul pur*"[17].

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexandrescu, Sorin, *Dialectica fantasticului*, (studiu introductiv la volumul La ţigănci), Editura pentru Literatura, Bucureşti, 1969.
2. Biberi, Ion, *Eseuri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.
3. Brion, Marcel, *Arta fantastică*, traducere şi postfaţă de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
4. Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
5. Caillois, Roger, *De la basm la povestirea ştiinţifico - fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
6. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini*…, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
7. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, 1995.
8. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Traducere de Paul G. Dinopol, Prefaţa de Vasile Nicolescu, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
9. Eliade, Mircea, *Sacrul şi Profanul*, Traducere de Rodica Chisa, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
10. Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1990.
11. I.L. Caragiale, *Nuvele, povestiri, amintiri, varia*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
12. Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
13. Pavel Dan, Sergiu, *Proza Fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
14. Popescu, Ileana Ruxandra, *Proza fantastică românească. Structuri narative şi conversaţionale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.
15. René de Solier, *Arta şi imaginarul*, traducere de Marina şi Leonid Dimov, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
16. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
17. Toma, Pavel, *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.
18. Tomuş, Mircea, *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

[17] Mihai Ungheanu, ***Indeciziile prozei fantastice româneşti***, în volumul ***Arhipelag de semne***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1975, pp.226-227

19. *** *Masca. Proză fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

IMAGE AND REPRESENTATION IN THE POLITICAL SPEECH IN CARAGIALE'S COMEDIES

Anda-Elena MOLDOVAN
University of Pitești

Abstract: The article aims to present the construction of the political speech in Caragiale's comedies depending on the representations of the speaker and the reader/spectator. The argumentative strategy and the context have an important role in the articulation of the speech.

Keywords: political speech, argumentative strategy, polyphony, deixis, parody

1. Repere introductive

Articolul își propune să evidențieze construcția discursului politic în comdiile lui Caragiale, având în vedere componenta argumentativă, inerentă oricărui tip de discurs, precum și particularitățile monologului la Caragiale. Corpusul supus analizei cuprinde scenele I, V, VI, VII, actul III și si scena XIV, actul IV din piesa *O scrisoare pierdută* și scena IX, actul II din piesa *O noapte furtunoasă*. Vor fi analizate discursurile personajelor Farfuridi, Cațavencu, Agamemnon Dandanache și Rică Venturiano din punct de vedere al strategiilor argumentative folosite, precum și a implicațiilor contextului situațional asupra relației emițător – receptor și implicit asupra discursului.

Strategia argumentativă este locul privilegiat al manifestării celor trei funcţii ale discursului: schematizarea, justificarea şi coerenţa[1]. Oratorul își construiește discursul, pornind de la reprezentările pe care şi le-a făcut asupra publicului şi a temei şi, implicit, a modului în care consideră că trebuie să-şi justifice afirmaţiile. Schematizarea propune trei tipuri de imagini: imaginea locutorului, imaginea alocutorului şi imaginea situaţiei sau a temei discursului. Modul în care locutorul (oratorul) își reprezintă alocutorul și situația contribuie la reușita sau eșecul discursului, care se bazează pe respectarea unor principii constitutive (principiul cooperării, principiul politeții, legile discursului). Vom observa eșecul comunicațional al lui Farfuridi care prin încălcarea maximelor de cantitate și manieră rupe punțile cu publicul care devine necooperant și îi sabotează discursul, până la transformarea acestuia într-un pseudodiaolog[2]. Același lucru i se va întâmpa și lui Cațavencu, al cărui discurs va fi boicotat de Cetățeanul turmentat. Alături de respectarea acestor principii, pentru a facilita înțelegerea comunicării, este indicat ca locutorul să facă apel la coduri culturale comune. Supralicitarea acestora poate duce însă la clișeificarea discursului, la artificializare și la decodificarea extrem de facilă de către alocutor. Discursul politic caragialian din comedii este un discurs profund artificializat, oratorii folosind în permanență structuri

[1] Tuţescu, Mariana, L'argumentation. *Introductuon à l'étude du discours*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1998, p. 223

[2] Cvasnîi Cătănescu, Maria, *Elemente de retorică românească,* Editura All, București, 2001, p. 128

hipercodioficate[3]. Structura polifonică a discursului teatral[4], organizat pe mai multe niveluri enunțiative, permite însă lectorului/spectatorului interpretarea acestor discursuri politice drept parodii[5].

2. Discursul lui Farfuridi

Imaginea locutorului - acesta este prezent, asumându-şi discursul, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana I: *După ce am vorbit dar din punctul de vedere istoric, din punctul de vedere de drept, voi încheia cât se poate mai scurt…*(144), *Eu cred c-ar trebui* (146), *opinia mea* (146), *iată ce zic eu* (147), *primesc* (147). Alături de persoana I singular, apare şi persoana I plural *noi incluziv* care presupune eu + tu (singular sau plural)[6], scopul fiind menţinerea contactului cu publicul: *Să vedem însă mai-nainte… să ne dăm seama bine de ce va să zică… de ce este un plebiscit…*(145), *Cînd zicem dar 64, zicem plebiscit, cînd zicem plebiscit, zicem 64…Ştim, oricine dintre noi ştie ce este 64, să vedem ce este plebicistul…* (145)

Imaginea destinatarului – este prezent, interpelat, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana a II-a şi a imperativului: *Daţi-mi voie!* (143-144), *nu mă-ntrerupeţi, daţi-mi voie* (144), *să nu căutaţi a încerca măcar să mă combateţi*; *vă voi dovedi cu date istorice că toate popoarele îşi au un 64 al lor* (146). Atitudinea destinatarului este una vădit necooperantă, din cauza încălcării de către locutor a regulilor de coerență și coeziune discursivă.

Imaginea situaţiei despre care e vorba - aceasta apare tematizată în: *să ne dăm seama bine de ce va să zică… de ce este un plebiscit…*(145), *Ajungem dar la chestiunea revizuirii Constituţiunii şi Legii Electorale* (146).

3. Discursul lui Caţavencu

Imaginea locutorului - acesta este prezent, acesta asumându-şi discursul, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana I: *Iertaţi-mă (…) dacă emoţiunea mă apucă aşa de tare… suindu-mă la această tribună… pentru a vă spune şi eu… (…) mă gîndesc…la ţărişoara mea…* (154); *Mi s-a făcut imputarea că sunt foarte, că sunt prea, că sunt ultra-progresist… că sunt liber-schimbist… că voi progresul cu orice preţ.* (154); *Nu mă tem de întreruperi* (155); *eu…nu recunosc, nu voi să recunosc epitropia bucureştenilor* (…) (155). Alături de persoana I singular, se remarcă persoana I plural, *noi excluziv*, care presupune eu + el (ei)[7], adică pe Caţavencu şi gruparea sa: *Da, suntem ultra-progresişti, da, suntem liber-schimbişti… Or… conduşi de aceste idealuri, am fundat aici în oraşul nostru Aurora Economică Română, soţietate enciclopedică-cooperativă, independentă de cea din Bucureşti… pentru că noi suntem pentru descentralizare.* (155), *Soţietatea noastră are de scop să încurajeze industria română* (…) (155), *Soţietatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul…* (155), *Ce zice soţietatea noastră? Ce zicem noi?*(222) Pentru a

[3] Eco, Umberto, Lector in fabula, Editura Univers, Bucureşti, 1991, p. 112-123

[4] Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar,* Editura Institutul Eurpean, Iași, 2007, p. 185-192

[5] Mancaș, Mihaela, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în *Studii și cercetări lingvistice,* Academia Republicii Socialiste România, București, 1978, p. 563-566

[6] Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1984, p. 40-44

[7] ibidem

menţine contactul cu publicul, oratorul foloseşte şi pe *noi incluziv*: (…) *daţi-mi voie să vă spui, din punctul de vedere economic, stăm rău…* (155), *ţara noastră* (155), *Pînă când să n-avem şi noi faliţii noştri?*(156)

Imaginea destinatarului – este prezent, interpelat, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana a II-a, a imperativului şi a apelativelor cu valoare meliorativă, folosite în scopul de a câştiga bunăvoinţa publicului: *Domnilor!... Onorabili cetăţeni!... Fraţilor!...* (154); *Explicaţi-vă acest fenomen, acest mister, dacă mă pot exprima astfel!* (155*); Fraţilor!* (154)

Imaginea situaţiei despre care e vorba - aceasta apare tematizată în: *Mă gîndesc la ţărişoara mea… la România… la fericirea ei!... la progresul ei!... la viitorul ei!...* (154); *Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvîrşire.* (155); *Soţietatea noastră are de scop să încurajeze industria română, pentru că, daţi-mi voie să vă spui, din punctul de vedre economic, stăm rău…* (155)

4. Discursul lui Agamemnon Dandanache

Imaginea locutorului - acesta este prezent, asumându-şi discursul, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana I: *mi-au acordat, eu*, (179) pronume asociat atât cu sintagma devenită stereotip în discursul acestui personaj, marcând apartenența sa la o castă clar determinată și sugerând în același timp ideea de nepotism:*eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră,*(179) dar inclus și într-o comparație cu valoare de generalizare, marcînd de data aceasta apartenența națională, sugerând ideea de patriotism: *și eu ca rumânul imparțial...* (179)

Imaginea destinatarului – este prezent, interpelat, fapt marcat prin imperative și exclamații: *În sănătatea alegătorilor...* Referirea la public se face spre deosebire de celelalte discursuri prin pronume de persoana a III-a: *cari au probat patritism și mi-au acordat, sufradzele lor* (179).

Imaginea situaţiei despre care e vorba - aceasta apare tematizată în: *patriotism, familia mea de la patuzsopt în Cameră, și eu ca rumînul imparțial, sufradzele* (*179).*

5. Discursul lui Rică Venturiano

Spre deosebire de celelalte discursuri politice, în care oratorul se adresează alegătorilor, mulțimii, acesta este proferat într-un cadru diferit. Având clare înclinații de politician, după cum anticipează Jupân Dumitrache: *Vorbește abitir, domnule. Ăsta e bun de dipotat* (79) , studentul și jurnalistul Rică Venturiano ține un discurs în fața unui public alcătuit din Jupân Dumitrache, Ipingescu, Chiriac, Veta și Zița, adunați în urma falsei alarme legate de seducătorul Vetei. Scurtul monolog e prilejuit de recunoașterea identității sale de către Ipingescu și de laudele lui Jupân Dumitrache, legate de articolul publicat de tânăr.

Imaginea locutorului - acesta este prezent, asumându-şi discursul, însă nu de pe o poziție singulară, ci din ipostaza apartenenței sale la gruparea de la Vocea Patriotului Naționale, fapt marcat prin prezenţa unui deictic de persoana I plural cu valoare incluzivă: *Dumnezeul nostru, noi n-avem altă credință, noi n-avem altă politică, în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem și o repetăm...* (79)

Imaginea destinatarului – dat fiind cadrul deosebit al enunțării, destinatarul este prezent în dublă ipostază: pe de o parte destinatarul concret al discursului, cel căruia i se adresează de drept – Jupîn Dumirtrache - iar pe de altă parte destinatarul potențial și anume

cetățenii. Destinatarul concret este prezent, interpelat, fapt marcat prin vocativ: *Domnule*. Destinatarul potențial, reprezentat de cetățeni, este prezent prin desinențele verbale de persoana a II-a plural și de persoana I plural cu valoare incluzivă, dublul statut marcând scindarea într-o structură disjunctivă ce prezintă o relație de antonimie, marcând demagogia oratorului și totodată contradicția logică a celui care susținea că unica credință este poporul: *Ori toți să mutiți, ori toți să scăpăm!* (79)

Imaginea situației despre care e vorba - aceasta apare tematizată în: *poporul, suveranitatea poporului, lupta noastră politică.* (79)

6. Concluzii

Discursul politic al personajelor din cele două comedii pun în evidență aspecte specifice precum relația conflictuală a locutorului cu publicul, care duce la transformarea discursului într-un pseudodiaolog și existența unor clișee legate de sfera politică, ce trec de la discurs la discurs în virtutea hipercodificării. Eșecul acestui tip de discurs politic poate fi reinterpretat la un alt nivel drept o parodie a discursului politic în general, care promovează un retorism excesiv.

Bibliografie:

Cvasnîi Cătănescu, Maria, *Elemente de retorică românească,* Editura All, București, 2001

Eco, Umberto, Lector in fabula, Editura Univers, București, 1991

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1984

Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar,* Editura Institutul Eurpean, Iași, 2007

Mancaș, Mihaela, *Forme de monolog parodiat la Caragiale,* în *Studii și cercetări lingvistice*, Academia Republicii Socialiste România, București, 1978, p. 563-566

Papadima, Liviu, *Comediile lui I.L.Caragiale. Introducere, comentarii, dosar critic, note și bibliografie adnotată,* Editura Humanitas, București, 1996

Tuţescu, Mariana, L'argumentation. *Introductuon à l'étude du discours*, Editura Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1998

Acknowledgment

This work was partially supported by the strategic project PERFORM,POSDRU159/1.5/S/138963, inside POSDRU Romania 2014, co-financed by the European Social Fund-Investing in People.

KITSCH AND THE ORIGINS OF ITS SEMANTIC DIVERSITY

Andreea-Cristina IVAN
"Transilvania" University of Braşov

Abstract: The variety of the meanings the word "kitsch" implies is well-known. At its most famous, kitsch designates the garden gnomes, souvenirs, all sorts of decorative objects or popular novels. Initially connected to cheap paintings, popular literature, or the culture industry, kitsch has come to be an object of study in a variety of domains, from architecture to management. The aim of this paper is to review the common features ascribed to kitsch, and to account for them in terms of the etymological research it has undergone and in terms of its most profound analyses written by Walter Benjamin, Clement Greenberg, Theodor Adorno and Hermann Broch.

Keywords: Kitsch; Walter Benjamin; Clement Greenberg; Theodor Adorno; Hermann Broch

Introducere

Kitsch-ul desemnează o gamă variată de obiecte, însă i se asociază cel mai frecvent piticii de grădină, suvenirele, bibelourile, brelocurile sau reproducerile de artă miniaturizate. Nu lipsesc din această categorie paharele fără picior, statuetele din email, multitudinea de obiecte decorative din plastic[1], „stilizarea caroseriilor în bronz, vulgaritatea turismului"[2], precum și multitudinea de obiecte decorative din plastic sau romanele de consum. Însă kitsch-ul poate să cuprindă și eseurile sau lucrările celor numiți „les artistes pompiers", ca de pildă „picturile academicienilor de secol XIX ca Alexander Cabanel și Jules Joseph Lefebvre" împreună cu tapetul sau reproducerile de mobilă veche vândute de firme ca Design Toscano, Brushstrokes ® Fine Art Inc., sau Dafen Village Online[3].

Matei Călinescu semnala în cartea sa *Cinci fețe ale modernității* caracterul evaziv al kitsch-ului, faptul că acesta este „una dintre cele mai surprinzătoare și mai alunecoase categorii ale esteticii moderne"[4]. Kitsch-ul nu a primit nicio definiție acceptată în totalitate de critici, în parte pentru că în utilizare colocvială el este un termen ambiguu; i-au fost atribuite, însă, niște proprietăți comune obiectelor pe care le desemnează. Se consideră că acel obiect etichetat drept „kitsch" este inautentic, fals, un substitut ieftin, fără valoare al originalului. Kitsch-ul provoacă emoții simple, care impresionează puternic, dar ale căror efecte se atenuează rapid fiindcă au scopul final de a fi reconfortabile pentru public; kitsch-ul este astfel superficial, neesențial și trivial. Detractorii fenomenului adaugă observația conform căreia kitsch-ul este standardizat și clișeic[5], produs cu scopul de a repeta neîncetat formulele

[1] C.E. Emmer., „Kitsch against Modernity", în Art Criticism, Vol. 13, No. 1, 1988, p. 55.
[2] Gillo Dorfles (ed.), Kitsch: The World of Bad Taste, Studio Vista, London, 1969, p. 292.
[3] Monica Kjellman-Chapin (ed.), Kitsch: History, Theory, Practice, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. ix.
[4] Matei Călinescu, Cinci fețe ale modernității, ediția a II-a, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Ed. Polirom, 2005, p. 226.
[5] Eleman J., Groningen, „Der Kitsch als Randerscheinung der Kunst", în Orbis Litterarum, 21: 17-38, 1966.

agreate de publicul larg; atunci când devine instrument de manipulare, el este condamnat sever pentru că este greșit din punct de vedere moral sau de-a dreptul „depravat" sau „malefic"[6].

Kitsch-ul a fost folosit inițial în sens depreciativ, desemnând o categorie de picturi care imitau operele de artă și care erau considerate contrafăcute și de calitate inferioară. Ulterior, conceptul a fost aplicat celorlalte arte, precum și în alte domenii: politică, arhitectură, economie, management, urbanistică sau studii media[7] . Kitsch-ul a fost integrat în dezbaterile legate de cultura înaltă, cultura populară, avangardă, producția de masă, precum și – foarte important pentru recuperarea acestui concept în ultimele decenii ale secolului trecut – în judecățile de valoare estetică. Ca expresie curentă, termenul desemnează o artă comercială, consumabilă, de merit îndoielnic, menită să satisfacă gustul publicului larg, căreia îi sunt studiate în literatura de specialitate atributele formei, conținutului sau funcției. Însă kitsch-ul poate fi analizat, de asemenea, din perspectiva unor experiențe sau modele comportamentale numite generic „Kitschmensch"[8], care sunt explicate din punct de vedere sociologic sau psihologic. Observația conform căreia kitsch-ul este rezultatul unei intenții auctoriale sau, la polul opus, rezultatul unor ambiții artistice eșuate, rămâne dificil de demonstrat.

În literatura kitsch, dragostea, moartea, religia, patriotismul sau eroismul constituie teme predilecte. Stilul kitsch alternează prețiozitatea cu banalitatea, presupune utilizarea diminutivelor și superlativelor în conturarea stereotipiilor, a comparațiilor clișeizate, precum și a aliterațiilor și asonanțelor. Repetarea acestor procedee stilistice stimulează emoțional cititorul, care este foarte receptiv la utilizarea cuvintelor dulcegi, numelor de titluri, sau la includerea motivelor cu putere evocatoare deosebită, cum ar fi, de pildă, motivul lunii. Cadrul spațio-temporal al acțiunii este unul exotic, îndepărtat temporal ori rămîne neprecizat pentru crearea atmosferei evazioniste. De asemenea, literatura kitsch se remarcă prin faptul că se construiește deseori în jurul unor conflicte sau dileme puternice care, în deznodământ, după o serie de tribulații, se armonizează și relevă credința personajelor în destin, în dreptate și în recompensarea bunătății și pedepsirea răului.[9]

Nu a fost stabilit cu certitudine dacă acest fenomen este determinat spațio-temporal. Unii critici susțin că fenomenul este la fel de vechi ca arta în sine. De pildă, Susan Sontag afirmă despre Cervantes că satirizează romanele cavalerești: „Don Quijote este o carte care reprezintă în primul rând un atac la adresa unui anumit tip de kitsch"[10], iar Tomas Kulka, în cartea sa *Kitsch and Art*, amintește că multe dintre obiectele aflate la Pompeii „pot fi privite ca exemple de kitsch dintr-un trecut îndepărtat"; mai mult, profesorul îl citează pe Arthur Koestler care susține că „cele mai timpurii exemple ale acestui fenomen sunt ororile de-a

[6] C.E. Emmer, art. cit., p. 56.
[7] Monica Kjellman-Chapin, *op. cit*., p. xi.
[8] V. eseul lui Hermann Broch „Notes on the Problem of Kitsch".
[9] Rachel Carnaby, *Kitsch in the Prose Works of Theodor Storm*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Germanic Studies, University of Sheffield, March 1985, pp. 45-46.
[10] „Don Quixote is a book which is, first of all, an attack on a certain kind of literary kitsch". Robert Boyers, Peg Boyers (eds.), *Salmagundi*, No. 85/86, Winter-Spring 1990, p. 249.

dreptul victoriene pe care le-a descris Petronius în *Ospățul lui Trimalchio*, iar cele mai recente sunt dezvoltările din artele aplicate sovietice"[11].

Pe de altă parte, însă, se află criticii pentru care identificarea stilului kitsch necesită o cunoaștere contextuală precisă. Gillo Dorfles restrânge acest concept la epoca noastră, deoarece în societățile premoderne funcțiile artei se îndeplineau într-un context sacru[12] și nu fuseseră angrenate într-un proces de producție în masă[13]. Pentru Matei Călinescu, kitsch-ul este un produs tipic al modernității, fapt pe care teoreticianul îl explică prin respingerea tradiției a artiștilor moderni și a preocupării pentru prezent. Din perspectivă istorică, kitsch-ul este strâns legat de conceptul burghez al modernității, mai precis de intruziunea „*celeilalte modernități – tehnologia capitalistă și interesul pentru afaceri – în domeniul artelor*"[14]. Kitsch-ul este una dintre urmările posibilităților de producție deschise de revoluția industrială, apariției clasei muncitoare și alfabetizării majorității populației[15]. Acesta reprezintă o reacție față de evenimentele istorice majore, o modalitate de a face față disconfortului creat în vremurile moderne de ruptură, discontinuitate și instabilitate, cărora le opune o stabilitate reală sau imaginată[16].

Etimologie

În studiul său *Cinci fețe ale modernității*, Matei Călinescu explică statutul internațional pe care împrumutul lexical „kitsch" îl capătă la începutul secolului XX, datorită complexității și flexibilității sale semantice, dar și din lipsa unui termen propriu în limbile-țintă:

În limba germană, de unde provine, *kitsch* are un număr de sinonime sau cvasi-sinonime, precum *schund* sau *trivial*, iar compuși lexicali cum ar fi *Schundliteratur* sau *Trivialliteratur* sînt utilizați în variație liberă pentru a desemna kitsch-ul literar. În limba franceză, *camelote* sugerează calitatea ieftină și slabă a multor obiecte kitsch, dar nu poate fi utilizat drept concept estetic. Tot în limba franceză, noțiunea de „style pompier" desemnează un tip pompos, academizant de prost gust în domeniul picturii, dar îi lipsește deopotrivă complexitatea semantică și flexibilitatea „kitsch"-ului. În idiș și, de acolo, în engleza americană, cuvinte precum *schlock* (marfă de proastă calitate, ieftină) sau *schmaltz* (artă dulceagă, sentimentală) se apropie de anumite nuanțe semantice conținute în „kitsch", dar sînt departe de a acoperi întreaga arie a conceptului. Termenul spaniol *cursi* este, din câte știu, singurul care sugerează atât sensul de amăgire, cât și pe cel de autoamăgire ale prostului gust înglobate în „kitsch"[17].

După câte se pare, termenul „kitsch" a apărut pentru prima oară în sudul Germaniei, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar ulterior a început să fie folosit la nivel internațional. Intrarea în uz a termenului „kitsch" în München-ul anilor 1870-1880 nu este întâmplătoare. În acea perioadă, capitala bavareză era considerată unul dintre cele mai

[11] „The earliest examples of this phenomena are the truly Victorian horrors described by Petronius in the *Supper of Trimalchio*, and the latest, the developments in the Soviet applied art*"*. Arthur Koestler apud Tomáš Kulka, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996, p. 14.
[12] Gillo Dorfles, *op. cit*., pp. 10-11.
[13] *Ibidem*, p. 20.
[14] Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 22-23.
[15] Robert Boyers, art. cit., p. 225.
[16] C. E. Emmer, art. cit., pp. 63-64.
[17] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 227.

importante centre europene de artă, renumită datorită muzeelor și expozițiilor internaționale, precum și Academiei Regale de Arte Frumoase, acolo unde studiau tineri din Europa Centrală și de Est, precum și din Statele Unite ale Americii[18]. Numărul mare de studenți și artiști care încercau să profeseze în München a atras după sine o producție considerabilă de picturi care variau ca temă și complexitate. Din rațiuni financiare și de statut social, comunitatea artiștilor locali impune adoptarea unui termen care să distingă clar între arta „legitimă" și picturile kitsch „nelegitime"[19] .

Ferdinand Avenarius, cel care în 1922 a încercat pentru prima dată să identifice originea acestui cuvânt, susține că termenul kitsch își are originea în englezescul „sketch", respectiv în cuvintele germane „Skizze" și „skizzieren" și că a fost folosit pentru prima oară la începutul anilor 1880, în München. Colecționarii de artă englezi și americani, obișnuiții atelierelor și prăvăliilor de tablouri, solicitau executarea a două tipuri de tablouri: a celor lucrate minuțios, remunerate mai bine, precum și a kitsch-urilor pentru care se obțineau mai puțini bani: kitsch erau acele picturi mai ieftine, vândute mai ușor și într-o cantitate mare[20]. În curând, însă, se produce următoarea schimbare: prin kitsch nu se mai înțelegea pictura executată fără efort, „schița", ci acele picturi care corespundeau gustului unui publicul larg și care puteau fi procurate cu ușurință[21].

Eduard Koelwel propune o etimologie a kitsch-ului legată de o tehnică specifică de a picta. Koelwel observă că în sud-vestul Germaniei, substantivul „Kitsche" desemnează un aparat utilizat la construirea, curățarea și întreținerea străzilor, respectiv la îndepărtarea pietrișului de pe carosabil. Noroiul curățat se numește „das Gekitschte" sau, mai simplu, „der Kitsch"[22]. De asemenea, substantivul „Kitsche" denumește mistria cu care se căptușește zidăria cu mortar. Verbul „kitschen" se folosește cu sensul de a poliza sau de a glisa pe o suprafață netedă. În Westfalia, kitsch-ul reprezintă un obiect cu care se curăță cuptorul de cenușă, o replică la scară redusă a instrumentului de întreținere a străzilor folosit în sud-vestul Germaniei[23]. Astfel, adaugă Koelwel, până la expresioniști pensula imita mișcarea instrumentului se curățau străzile pentru a imprima pe suprafața tabloului aspectul vâscos al noroiului, al „Kitsch-ului".

Otto F. Best susține că înțelesul termenului „Kitsch" este acela de carte lipsită de valoare, trivială, vândută membrilor unui strat inferior al societății de către colportori[24]. Încă de pe vremea lui Goethe, cuvântul „kitsch" nu desemna o judecată de valoare, ci o formă de transport și de comerț; evoluția ulterioară a termenului trebuie privită în legătură cu răspândirea literaturii de masă începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea[25]. Best urmărește

[18] Anna Brzyski, „Art, Kitsch, and Art History", în Monica Kjelmman-Chopin (coord.), Kitsch: History, Theory, Practice, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 2-3.
[19] *Ibidem*, p. 3.
[20] David Jugel, *Die Kitschige Diskussion über Kitsch*, GRIN, Norderstedt, 2009, p. 3.
[21] Ferdinand Avenarius, „Kitsch", în Utte Dettmar, Thomas Küpper (coord.), *Kitsch: Texte und Theorien*, Reclam, Stuttgart, 2012, pp. 98-99.
[22] Eduard Koelwel, „Kitsch und Schäbs", în Utte Dettmar, op. cit., pp. 100-101.
[23] *Ibidem*, p. 101.
[24] Otto F. Best, „»Auf Listige Weise Kleinhandel betreiben« Zur Etymologie von »Kitsch«", în Utte Dettmar, *op. cit.*, p. 108.
[25] *Ibidem*, p. 109.

îndeaproape sensurile originare ale substantivului „kitsch” și ale derivatelor sale. Cercetătorul remarcă că în dialectele alemanic, șvăbesc sau alsacian, precum și în argou, verbele „kolportieren” (a colporta) și „verhörkern”(a face comerț cu amănuntul / a căra marfa în spate) au sensuri similare cu verbele „verkitschen” (a vinde ieftin) și „kitschen” („a vinde cu amănuntul” sau „a căra pe cap sau în spate”). Formele învechite ale substantivului „Korb” (coș) amintesc de colportorii care își purtau marfa în spate: forma scurtă *kitze* s-a transformat în alemanicul „Kitsch”, respectiv în englezescul „kit”, care desemnau un coș alcătuit din paie sau din planta numită „rugină”. Forma argotică „katschen” provine din alemanicul „ketschen” și este folosit cu sensul de a târî. Forma șvăbească „Kitsch”, împreună cu formele alsaciană și argotică „Ketsch” se folosesc cu aceeași conotație ca în cazul cuvântului „colportaj”: mărfuri care se cară în spate, în coș, și care se vând ilegal, cu amănuntul.

Kitsch-ul, criză a societății

Începând cu anii 1920 și până la finele celui de-al Doilea Război Mondial, kitsch-ul etichetează în continuare operele de artă inferioare, și, mai mult, este privit ca simptom al crizei culturale a societății. Degenerarea artei în clișee decurge din producția de masă și din răspândirea culturii populare; kitsch-ului îi revine funcție de divertisment, pentru recreerea muncitorului amorțit de munca degradantă și pentru a face reîntoarcerea la lucru suportabilă. Însă cultura populară apare ca un agent de control al societății ori ca un mijloc eficient de manipulare. Walter Benjamin, Clement Greenberg, Hermann Broch și Theodor Adorno sunt autorii remarcabili care au încercat să articuleze acest fenomen complex.

Walter Benjamin denunță inaccesibilitatea aurei în binecunoscutul eseu „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”; cu alte cuvinte, filozoful deplânge declinul comunității și al experienței care poate fi comunicată, ca să încearce apoi să identifice stimulii ritualilor colective, festivalelor și a unei alte relații cu natura. Kitsch-ul reprezintă una dintre posibilitățile individului de a-și aminti de memoria colectivă reprimată, un mijloc de a atinge acele momente în care se petrece o corespondență între simbolurile memoriei colective și evenimentele vieții obișnuite[26].

Autenticitatea, aura sau „aici și acumul” operei de artă indică unicitatea prezenței operei de artă în locul în care se află, „tot ceea ce este de la început conținut transmisibil, de la durata materială până la calitatea sa de martor al istoriei”[27]. Aura se referă la excesul de semnificație atașat unei entități simbolice, la mistificare prin atributele ei de originalitate, dificultate și stranietate. În celebrul eseu „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, Walter Benjamin discută declinul aurei și substituirea acestei singularități cu un fenomen de masă, oferindu-i două explicații posibile: pe de o parte, menționează dorința maselor de a-și apropia spațial și omenesc lucrurile, iar pe de altă parte semnalează înfrângerea prin reproducere a caracterului unic al fiecărei realități.

Aura desemnează o identitate organică, creată în timp, care își rescrie în permanență propria istorie ca să elimine urmele unui trecut discontinuu. Defetișizarea aurei înseamnă descoperirea unei pluralități, a unei identități dispersate cu ajutorul acelor „simptome

[26] Andrew Arato, „Introduction”, în Arata, Andrew, Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Continuum, New York, 1985, p. 213.

[27] Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, în Iluminări, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2002, p. 110.

ireductibile ale realității" care ne permit să constelăm prezentul prin intermediul trecutului, dar și să reinterpretăm trecutul. Declinul experienței, în sensul unei naturi interioare proustiene profund meditative[28], s-a produs prin operații repetitive și are drept consecință adaptarea culturală eșuată a trecutului recent. În urma sa, obiectele au devenit interșanjabile, nivelate la același grad de insignifianță și investite, în anonimitatea lor, cu o forță magică despre care Terry Eagleton afirmă că este „o caricatură a aurei eliminate din procesul de producție"[29]. Acesta este un efect, precum și un simptom al presiunii exercitate de dezvoltarea industrială accelerată din a doua jumătate a secolului XIX, proces din care a rezultat o cantitate însemnată de rămășițe tehnologice.

Caracterul demodat al obiectelor funcționează ca un dispozitiv care detectează potențialul neîmplinit „al energiilor emanate de visarea cu ochii deschiși" și care compensează totodată diminuarea vieții pentru burghezul care nu își mai poate „totaliza experiența într-o figură eroică"[30]. Într-un fragment publicat postum, „Einiges zur Volkskunst", Walter Benjamin se referă, prin termenul „kitsch", la acele obiecte scoase din uz care funcționează ca niște măști care captează energiile unei „lumi a obiectelor supraviețuitoare" și care descifrează „rebusul banalului". Arta populară și kitsch-ul semnalează repetarea unor momente identice din trecut sau a unor momente care au scăpat conștiinței noastre:

se poate spune că destinul nostru este guvernat de aceeași imaginație intensă care aprinde într-o secundă colțurile întunecate ale sinelui, ale personalității noastre și care creează un spațiu de interpolare a trăsăturilor dintre cele mai neașteptate, fie ele întunecate sau luminoase. Analizându-ne cu toată seriozitatea, ne descoperim convingerea că am experimentat infinit mai mult decât ne-am dat seama. Includem aici ceea ce am citit, ceea ce am visat, indiferent dacă ne aflăm în stare de veghe sau de somn. Și cine stie cum și unde putem deschide alte regiuni ale destinului nostru?[31]

Învăluiți în acest déjà-vu ca într-o „haină veche", putem redescoperi partea decrepită, uzată de rutină a obiectelor și – asemenea copiilor – putem aprecia ceea ce se află în fața ochilor noștri, ca să descoperim vitalitatea elementelor ambigue, asemenea confuziei dialogale care animează conversațiile: „«confuzia» este aici un cuvânt care se referă la ritmul cu care singura realitate adevărată își forțează calea în conversație. Cu cât vorbește un om mai eficient, cu atât mai mult are succes în a fi prost înțeles" [32]. Kitsch-ul este cordial, induce imaginației o experiență trăită anterior prin intermediul unor strategii intelectuale de visare cu

[28] Terry Eagleton, „Aura and Commodity", în Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism, Editura Verso Editions/ NLB, London, 1981, p. 27.
[29] *Ibidem*, p. 25.
[30] Ibidem, p. 31.
[31] „our destiny might be said to be governed by the same intensive imagination that illuminates in a flash the dark corners of the self, of our character, and creates a space for the interpolation of the most unexpected dark or light features. When we are in earnest, we discover our conviction that we have experienced infinitely more than we know about. This includes what we have read, what we have dreamed, whether awake or in our sleep. And who know who and where we can open other regions of our destiny?" Walter Benjamin, „Folk Art", translated by Rodney Livingstone, în *Selected Writings II*, Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 278-279.
[32] Walter Benjamin, „Dream Kitsch", în Michael W. Jennings et al. (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London, 2008, p. 237.

ochii deschişi care minimalizează efortul depus. Kitsch-ul selectează tehnicile artistice care îi sunt necesare, le izolează de detaşarea tipică operelor de artă, precum şi de o estetică a negaţiei ca să îi ofere consumatorului său satisfacţie emoţională instantanee, de disponibilitate imediată[33]. Apercepţia parţial tactilă, lipsită de efort intelectual a kitsch-ului, avertizează Walter Benjamin, poate căpăta importanţă politică în manipularea maselor.

Pentru Theodor Adorno, kitsch-ul este un concept complementar artei, încă de la începutul secolului XX. El este de asemenea un produs tipic modernităţii şi modului de producţie capitalist. Determinarea temporală a acestui fenomen împiedică evaluarea lui după un standard obiectiv şi implică faptul că există kitsch-uri de calitate diferită. Relaţia artei inferioare cu arta superioară depinde de un dinamism istoric, astfel încât nici o categorie a esteticii nu este de neclintit: poate exista astfel artă superioară nereuşită şi kitsch bine realizat, iar diferenţa dintre ele se realizează nuanţat, în funcţie de calităţile lucrurilor. Este posibilă, de asemenea, o involuţie a artei în kitsch din cel puţin două motive: în primul rând, autenticitatea unei opere de artă depinde de foarte multe variabile; apoi, kitsch-ul este format din contradicţia conform căreia arta dispune de impulsurile mimetice de la care deviază prin obiectivare estetică şi care se finalizează prin înlocuirea artei cu „scheme ale ficţiunii”[34]. În mod similar, kitsch-ul mimează şi anulează „sentimentele inexistente”:

Kitsch-ul nu este, aşa cum ar dori credinţa în cultură, un simplu deşeu al artei, obţinut printr-o acomodare neloială, ci stă la pândă, aşteptând ocaziile care reapar în mod constant, pentru a ţâşni din artă. În timp ce kitsch-ul scapă ca un spiriduş oricărei definiţii, chiar şi celei istorice, una dintre caracteristicile sale tenace este ficţiunea şi astfel neutralizarea sentimentelor inexistente. Kitsch-ul parodiază catharsis-ul. Dar aceeaşi ficţiune pune de asemenea arta în drepturi, fiindu-i esenţială acesteia: reproducerea sentimentelor real existente, restituirea unei materii prime psihice îi este străină. În zadar se doreşte o demarcare abstractă a frontierelor dintre ficţiunea estetică şi sentimentalismul ieftin al kitsch-ului. Acesta este adăugat ca un fel de otravă în întreaga artă.[35]

Kitsch-ul „uşor” imită şi conservă forme artistice învechite pe care le separă de relevanţa lor istorică, dar care conţin criterii relevante pentru evaluarea unei opere de artă. Prin actualizarea convenţiilor familiare din trecut, kitsch-ul stabileşte nişte reguli de divertisment pentru masele alienate într-o lume dominată de haos; kitsch-ul încearcă să „păcălească fata de la maşina de scris că este o regină”[36]. Kitsch-ul, în varianta sa înjosită, este falsa conştiinţă estetică, produsul unei industrii a culturii, în scopuri extrinsece artei[37]. În contextul industriei amuzamentului, în care, consideră Adorno, arta a devenit o raritate, valoarea muzicii nu se mai măsoară în meritul său artistic, ci în valoarea sa de schimb; cuantumul plăcerii a dispărut, iar orice satisfacţie estetică eliberată de valoarea de schimb

[33] Winfried Menninghaus, „On the ‘Vital Significance’ of Kitsch: Walter Benjamin’s Politics of ‘Bad Taste’”, în Benjamin, Andrew, Rice, Charles (eds.), Walter Benjamin and the Architecture of Modernity, Editura „re.press”, Melbourne, 2009, p. 41.

[34] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, trad. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2005, pp. 446-447.

[35] *Ibidem*, pp. 339-340.

[36]Theodor W. Adorno, „Kitsch”, în Essays on Music, University of California Press, Berkely and Los Angeles, 2002, p. 503.

[37] Matei Călinescu, *op. cit*., p. 233.

capătă trăsături subversive. Rigoarea stilului universal obligatoriu maschează caracterul identic al mărfurilor cumpărate, precum și standardizarea oricărui lucru într-o societate care nu reclamă „justificarea subiectivă a convențiilor”[38]:

Individul are a-și orienta și timpul liber conform acestei unități a producției. Industria îl scutește pe subiect de acea contribuție activă așteptată de schematismul kantian din partea individului, constînd în raportarea prealabilă a multiplicității senzoriale la conceptele fundamentale. Schematismul practicat de industrie este un prim serviciu făcut clientului. În sufletul lui ar trebui să acționeze un mecanism secret care să prepare deja în așa fel datele imediate, încât ele să se încadreze în sistemul rațiunii pure. (...)Consumatorilor nu le mai rămâne nimic de clasificat, în afară de ceea ce s-a anticipat deja de către schematismul producției.[39]

Consumatorii nu mai sunt capabili să perceapă concentrați o operă de artă; ei sunt hipnotizați de repetiția și de climaxul banalității[40]. Aceștia sunt fascinați de succesul pe care îl cumulează mărfurile culturale prin iluzia de identificare cu elita dominantă, fapt care explică înlocuirea calității unei obiect cu familiaritatea cu acesta. Adorno nu privește, în aceste condiții, relația dintre artă și kitsch ca pe un continuum; filozoful nu consideră că arta de masă reprezintă o introducere în cea înaltă, ci că, de fapt, cele două sunt radical opuse: arta înaltă a renunțat la caracterul său comercial și a devenit incomprehensibilă, iar arta inferioară este ineluctabilă. Consumul artei inferioare contravine interesului obiectiv al consumatorilor săi, fiindcă îi reduce, prin propria voință, la tăcere prin imposibilitatea de a contesta ordinea stabilită[41].

Publicat în 1939 în revista *The Partisan Review*, eseul „Avangarda și kitsch-ul” oferă prima explicație din perspectivă marxistă a kitsch-ului. Pentru Clement Greenberg, kitsch-ul a apărut concomitent cu avangarda și este produsul revoluției industriale care a urbanizat și aflabetizat masele de populație occidentale. Pentru eficientizarea activității, proletariatul și mica burghezie învață să citească fără, însă, să beneficieze de confortul necesar pentru aprecierea culturii tradiționale; timpul liber și nepotrivirea artei populare cu noul mediu urban creează nevoia unei arte-surogat cu funcție de divertisment. Inspirat de Hermann Broch, Greenberg susține că kitsch-ul împrumută din tradiția culturală matură „instrumentarul său, trucurile sale, strategiile, metodele, temele”[42] ca să le ofere clienților o artă cu pretenții strict financiare. Kitsch-ul este integrat sistemului de producție și, asemenea unei investiții profitabile, el trebuie să își păstreze, dar și să își extindă piața de desfacere.

A doua noțiune a dihotomiei propuse de Greenberg, avangarda, continuă marea tradiție estetică europeană nu propunând o nouă civilizație, așa cum se consideră în general, ci analizând și imitând procedeele artei tradiționale. Publicul unei astfel de arte nu caută o

[38] Theodor W. Adorno, „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening”, în *The Culture Industry*, Routledge, London and New York, 2001. p 29.
[39] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectica Luminilor: fragmente filozofice*, trad. de Andrei Corbea, Ed. Polirom, 2012, pp. 144-145.
[40] Theodor W. Adorno, „On the Fetish...”, ed. cit., p. 49.
[41] *Ibidem*, p. 47.
[42] Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch”, Adresa online: http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/greenburg.pdf, accesat 2 iunie 2015.

satisfacție estetică facilă, ci este interesat de „o sursă de informații despre producția artei”[43]. Pentru ca receptorul să poată studia aspectele formale ale operei de artă, acesta trebuie să dispună de confort material, educație și timp liber. În mod tradițional, acești consumatori de artă înaltă aparțineau elitei clasei dominante, care garanta financiar independența artistului. De îndată ce puterea clasei dominante scade, adaugă Greenberg, tentativele de conservare a puterii politice și estetice includ eliminarea diferențelor de gust din societate. Cu alte cuvinte, se creează iluzia nivelării gustului estetic pentru mascarea adevăratelor structuri de putere, iar efectul acestui proces se face resimțit în reducerea finanțării artelor înalte.

Meritul eseului semnat de Clement Greenberg, conform lui Boris Groys, este că a „dezistoricizat” opoziția dintre avangardă și kitsch; dacă până la apariția eseului „Avangardă și kitsch” kitsch-ul era considerat un rest cultural eliminat de arta avangardistă, înțelegerea curentă a culturii de masă, ca opusă artei înalte, este „înrădăcinată” în acest eseu:

Adevăratul merit al eseului Avangardă și kitsch rezidă nu în teoria avangardei, ci în accepțiunea kitschului ca formațiune artistică specifică. În cea mai bună tradiție marxistă, Greenberg își concentrează atenția asupra artei claselor asuprite și plasează această artă în centrul analizei lui culturale, chiar dacă verdictul estetic personal dat acestei arte este unul extrem de negativ. Nu întâmplător, Avangardă și kitsch a devenit punctul de plecare în analiza industriei culturii, propusă de Theodor W. Adorno și Max Horkheimer în *Dialectica Iluminismului* [*Dialektik der Aufklärung*] (1947). Până și astăzi, înțelegerea noastră a culturii de masă rămâne adânc înrădăcinată în Avangardă și kitsch, pentru că rămâne în continuare definită ca opoziția dintre cultura de masă și arta „înaltă” de avangardă.[44]

În eseul intitulat „Răul din sistemul de valori al artei”, publicat în 1933, Hermann Broch oferă o explicație etică acestui fenomen, pe care îl consideră radical opus artei. În contextul transformărilor sociale din anii 1930 și al atmosferei apocaliptice de declin al valorilor tradiționale, arta „ne oferă o imagine a izbăvirii de moarte[45], în timp ce kitsch-ul, care, asemenea lui Hitler sau Mussolini, mizează pe componenta estetică a artei pentru manipularea publicului.

Broch semnalează, dintr-o perspectivă filozofică, majoritatea trăsăturilor semnificative ale acestui fenomen. Kitschul fuge de necunoscut în rațional; tehnicile lui se bazează pe imitație, sunt raționale și operează pe baza unor formule, rămânând raționale chiar și când rezultatul lor are o calitate irațională, aproape absurdă. Fiind un sistem de imitație, este obligat să coincidă în toate aspectele sale cu sistemul original, cu sistemul artei, însă îi poate copia numai formulele, nu și metodologia. Din cauză că îi lipsește o imaginație proprie, trebuie să revină la metodologia primitivă și să îmbine unitățile de vocabular al realității în metoda unei sintaxe rudimentare; transpuse în realitate, acestora le lipsește un sistem sintactic care marchează operele de artă autentice: libertatea subiectivă și creatoare de a selecta și forma vocabularul realității nu mai este angrenată într-un sistem, astfel că legătura dintre baza

[43] Groys, Boris, „Avangarda și kitschul astăzi”, adresa online: http://www.criticatac.ro/24562/avangarda-kitschul-astzi/, accesat 2 iunie 2015.
[44] *Ibidem*.
[45] Ruth Kluger, „Kitsch and Art: Broch’s Essay «Das Böse im Wertsystem der Kunst»”, în Lützeler, Paul Michael (ed.), Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001 Yale Symposium, Camden House, Rochester / Woodbridge, 2003, p. 15.

realității și forma sa ultimă este ilogică și haotică. Incapacitatea de a copia o operă de artă sistematic creativă conduce la trădarea țelului infinit și la recurgerea la forțe întunecate, dionisiace: în kitsch, orice apel la emoții se va întoarce întotdeauna la imitație, la metode raționale; eforturile pe care kitschul le face să se distanțeze de metodele sale primitive nu numai că nu acoperă ci expun discrepanța creată când finitul este patetizat și ridicat la gradul de infinit[46].

Kitschul prezintă lumea fără să o formeaze mai departe, încercând și eșuând să simultaneizeze timpul căci cunoașterea iraționalului stagnează iar kitschul se eschivează în fața morții și nu o anulează, în ciuda scopului scopul său declarat. Cel care creează kitsch poate fi evaluat numai prin prismă etică, fiind un criminal care dorește răul radical de vreme ce încearcă să amăgească neducând mai departe formarea necunoscutului; acesta se va folosi de orice mijloace pentru atingerea efectului frumuseții.[47]

Concluzii

Diversitatea semantică a kitsch-ului se reflectă în imposibilitatea de a-i atribui o singură definiție care să îi curprindă toate sensurile, în ambiguitatea cu care este utilizat în vorbirea curentă și, nu în ultimul rând, în mulțimea contextelor de utilizare. Pluralitatea tuturor sensurilor pe care le poate avea kitsch-ul astăzi este conținută de rezultatele cercetărilor etimologice, precum și de rezultatele unora dintre cele mai pătrunzătoare analize ale fenomenului din preajma celui de-al Doilea Război Mondial. Ipoteza formulată de Ferdinand Avenarius își face auzite ecourile până astăzi: kitsch-ul desemnează acele obiecte ieftine, care se vând cu ușurință în cantități mari, deoarece satisfac gustul unui public larg. Ipoteza etimologică formulată de Edward Koelwel, conform căreia substantivul „Kitsch" indică murdăria curățată de pe străzi, corespunde caracterizărilor kitsch-ului drept categorie inferioară a artei. Otto F. Best a formulat, mai recent, o etimologie inedită a acestui cuvânt: kitsch-ul reprezintă acele cărți lipsite de valoare, vândute ilegal de colportori. Această supoziție este asociată începuturilor răspândirii literaturii de masă, unul dintre locurile comune în definierea acestui concept.

Criticul de artă Clement Greenberg opune, pentru prima dată, kitsch-ul artei înalte, introducând una dintre teoriile preferate de un număr semnificativ de cercetători ai fenomenului. Theodor Adorno consideră kitsch-ul un fenomen tipic modernității și modului de producție capitalist. Spre deosebire de Greenberg, aceasta lansează ipoteza conform căreia kitsch-ul este complementar artei. În forma sa manipulativă, kitsch-ul reprezintă acele mărfuri culturale care se măsoară în valoarea lor de schimb și care, prin standardizarea tuturor produselor industriei culturii, își reduce consumatorii la tăcere prin imposibilitatea de a gândi critic. Hermann Broch, autorul unor studii pătrunzătoare asupra kitsch-ului, îl condamnă radical, considerând că prin natura sa repetitivă, kitsch-ul preia tehnicile artei pentru a o perverti într-un substitut care își impresionează publicul, în loc să urmeze imperativul epistemologic valoros al artei.

Walter Benjamin apreciază că patina obiectelor kitsch poate reprezenta o cale de a ne descoperi și completa experiența, de a reconstitui acele momente trecute pe care nu le-am

[46] Hermann Broch, *Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age,* trans. by John Hargraves, Counterpoint, New York, 2002, p. 35.
[47] *Ibidem*, p. 37.

conștientizat. Această teorie anunță schimbarea de perspectivă asupra kitsch-ului, recuperarea, mai recent, a fenomenului și aprecierea kitsch-ului ca imagini, obiecte, cărți, reclame și multe altele.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme

Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

Bibliografie

Adorno, Theodor W., „Kitsch", în *Essays on Music*, University of California Press, Berkely and Los Angeles, 2002.

Adorno, Theodor W., „On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening", în *The Culture Industry*, Routledge, London and New York, 2001.

Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, trad. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

Arato, Andrew, „Introduction", în Arata, Andrew, Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Continuum, New York, 1985, pp. 185-224.

Baas, Jacquelynn, „Reconsidering Walter Benjamin. «The Age of Mechanical Reproduction» in Retrospect", în Weisberg, Gabriel P., Dixon, Laurinda S. (eds.), *The Documented Image. Visions in Art History*, Editura Syracuse University Press, Syracuse, 1987.

Baldick, Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2008.

Benjamin, Walter, „Dream Kitsch", în Jennings, Michael W., Doherty, Brigid, Levin, Thomas Y. (eds.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London, 2008.

Benjamin, Walter, „Folk Art", în *Selected Writings* II, Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Benjamin, Walter, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice", în *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design and Print, Cluj, 2002, pp. 107-131.

Groys, Boris, „Avangarda și kitschul astăzi", adresa online: http://www.criticatac.ro/24562/avangarda-kitschul-astzi/, accesat 2 iunie 2015.

Boyers, Robert, Boyers Peg (eds.), *Salmagundi* No. 85/86, Winter-Spring 1990, pp. 197-312.

Broch, Hermann, *Geist and Zeitgeist: The Spirit in an Unspiritual Age*, trans. by John Hargraves, Counterpoint, New York, 2002.

Carnaby, Rachel, *Kitsch in the Prose Works of Theodor Storm*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Germanic Studies, University of Sheffield, March 1985.

Cassin, Barbara (ed.), *Dictionary of Untranslatable: a philosophical lexicon*, Princeton University Press, Princeton, 2014.

Călinescu, Matei, „Modernity and Popular Culture: Kitsch as Aesthetic Deception", în Riesz, János (ed.), *Sensus communis: contemporary trends in comparative literature*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, ediția a II-a, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Ed. Polirom, 2005.

Cuddon, J.A., Habib, M.A.R. (ed.), *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, Malden/Oxford/West Sussex, 2013.

Dutton, Dennis, „Kitsch", în *The Dictionary of Art*, Macmillan, London, 1998, accesat online: http://www.denisdutton.com/kitsch_macmillan.htm, 3 iunie 2015.

Dorfles, Gillo (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste*, Studio Vista, London, 1969.

Eagleton, Terry, „Aura and Commodity", în *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Editura Verso Editions/ NLB, London, 1981.

Emmer, C.E., „Kitsch against Modernity", în *Art Criticism*, Vol. 13, No. 1, 1988, pp. 53-80.

Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch", adresa online: http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/greenburg.pdf, accesat 2 iunie 2015.

Gurstein, Rochelle, „Avant-Garde and Kitsch Revisited", în *Raritan*, Vol. 22, No. 3, Winter 2003.

Herd, Eric William, Obermayer, August (eds.), *A Glossary of German Literary Terms*, 2nd ed, Department of Languages and Cultures, University of Otago, 1992, Dunedin.

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialectica Luminilor: fragmente filozofice*, trad. de Andrei Corbea, Ed. Polirom, 2012.

Jugel, David, *Die Kitschige Diskussion über Kitsch*, GRIN Verlag, Norderstedt, 2009.

Kjellman-Chapin, Monica (ed.), *Kitsch: History, Theory, Practice*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Kluge, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19. Auflage, Walter de Gruyter, Berlin, 1967.

Kluger, Ruth, „Kitsch and Art: Broch's Essay «Das Böse im Wertsystem der Kunst»", în Lützeler, Paul Michael (ed.), *Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001 Yale Symposium*, Camden House, Rochester / Woodbridge, 2003.

Krauss, Rosalind E., „Reinventing the Medium", în *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, „Angelus Novus: Perspectives on Walter Benjamin", Winter 1999, pp. 289-305.

Kulka, Tomáš, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

Menninghaus, Winfried, „On the 'Vital Significance' of Kitsch: Walter Benjamin's Politics of 'Bad Taste'", în Benjamin, Andrew, Rice, Charles (eds.), *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*, Editura „re.press", Melbourne, 2009, 39-58.

Peim, Nick, „Walter Benjamin in the Age of Digital Reproduction: Aura in Education: A Rereading of «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction»", în *Journal of Philoophy of Education*, Vol. 41, Nr. 3, 2007.

N. STEINHARDT – *DĂRUIND VEI DOBÂNDI* – CRITICAL REFERENCES

Claudia CREȚU (VAȘLOBAN)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Nowadays, as in the past, sermons have been a way of listening to God's teachings, but being filtered by each person who transmitted this teaching. A good sermon is one that includes an explanation as close to the heart of those who listen as possible, but also one that conforms to the needs of everyone, the level of culture. Nicholas Delarohia is one of the personalities who lived and confessed Christian faith body and soul.

Keywords: sermons, teachings, explanation, needs, confession.

În zilele noastre, ca şi în cele trecute, predicile au fost o cale de a asculta învăţăturile lui Dumnezeu, dar fiind trecute prin filtrul fiecărei persoane care transmitea această învăţătură. O predică bună este cea care cuprinde o explicaţie cât mai aproape de sufletul celor ce ascultă, dar şi cea care se pliază pe nevoile fiecăruia, pe nivelul de cultură. Ştim din *Jurnalul fericirii* că, evreu fiind, N. Steinhardt caută acel *ceva* în sinagogă, acolo unde trebuia, într-un fel, să-şi găsească alinarea sufletului. Este dezamăgit, nu de sinagoga în sine, ci de felul cum rabinul vorbea, el nu reuşea să ajungă la nivelul de cultură a celor doi (Steinhardt şi manole), nu era pe aceeaşi lungime de undă cu ce aşteptau cei doi şi în acel moment renunţă să mai caute acolo acel *ceva*. Intrând în închisoare, N. Steinhardt îşi dă seama că ceea ce caută se găseşte în ortodoxie şi astfel se botează, fără să se gândească prea mult. Botezul îl transformă într-un alt om, mai bun, mai smerit, mai apropiat de ceea ce înseamnă valorile morale ale românismului, motiv pentru care, după ce iese din închisoare, îşi defintivează botezul cu Mirungerea la schitul Darvari din Bucureşti, însă încă nu este pe deplin mulţumit. Incertitudinea este prezentă la tot pasul datorită faptului că i se oferă posibilitatea de a pleca din România. Regimul îşi dorea plecarea lui, datorită incomodităţii pe care le-o insufla acesta organelor. Însă, dragostea de România şi de poporul român a fost mult mai puternică decât dorinţa de a pleca şi asemenea eroului lui Ioan Al. Brătescu - Voineşti din *Întuneric şi lumină*, lasă să treacă pe lângă el expresul care ducea spre Europa, cu tot luxul şi strălucirea lui, şi rămâne alături de cei dragi lui, poporul român. Căutându-şi un loc în care să se retragă pentru a-l putea sluji pe Dumnezeu, după moartea tatălui săi, Noica îi recomandă Mănăstirea Rohia din Maramureş. După mai multe vizite şi el îşi „negociază" şederea la Rohia cu, pe atunci, Episcopul Justinian, „legându-se" să orânduiască biblioteca mănăstirii, în schimbul rămânerii lui acolo. Era o ascultare pe care o făcea cu plăcere, astfel îşi putea împărţi timpul între viaţa călugărească şi cărţi. Dar, dorinţa lui arzătoare de comunicare nu îl lasă în pace. Cere binecuvântare de la stareţ să poată să-şi împărtăşească din cunoştinţele sale, din toate domeniile, oamenilor care vin la Sfintele Slujbe. Astfel, se pune piatra de temelie la ceea ce, mai târziu cu binecuvântarea Episcopului şi sub îndrumarea lui, se va numi *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, volum de predici rostite de la amvonul Mănăstirii Rohia. Predicile sale au fost un nou necesar pentru cei care erau interesaţi de astfel de lecturi. Ele au fost receptate cu mare deschidere, iar tot ceea ce s-a scris despre ele a fost doar cuvinte de

laudă. Ovidiu Moceanu scria despre Steinhardt că era un „iubitor al paradoxului, cum i-a plăcut şi Mântuitorului să fie, Monahul de la Rohia demonstrează că, în ceea ce priveşte credinţa, cea mai mare virtute este să dai din ceea ce nu ai, pentru ca tu însuţi să primeşti mai mult”[1], iar despre predicile sale că reprezintă „un dialog intern cu cei care sunt interesaţi de problemele credinţei şi un dialog cu cei din alte ăprţi, care fructifică tot ceea ce duce la întărirea dreptei credinţe”[2]. După cum remarcă şi Eugen Simion, N. Steinhardt respectă calendarul ortodox atunci când îşi alege marea parte a temelor şi aici îl amintim pe înţeleptul Nicodim, Nunta din Cana Galileii, Femeia samarineancă şi altele, iar în stilul său de orator se regăsesc puţine elemente din retorica bisericească, el deschizând o poartă nouă care îl duce pe ascultător în lumea meditaţiei. Citind acest volum, mai menţionează Eugen Simion, ai impresia că în aceste texte „trăiesc doi oameni: unul smerit, suspus legilor monahale, bun cititor al cărţilor sfinte şi tot atât de bun hermeneut – dar nu în stil savant, ci într-un stil care să fie înţeles şi de credinciosul de rând - , şi altul venit din literatură şi întors la ea prin scriitura religioasă”[3]. Astfel, datorită culturii imense de care dispunea, predicile sale se înscriu în actualitate şi „se eliberează retorica eclesială de platitudini, de tipizări verbale şi stereotipie”[4]. Dacă analizăm structura acestor predici vom observa că toate au un debut scurt şi concis, menit a convinge încă din acel moment de adevărurile ce vor fi prezentate, apoi Steinhardt îşi organizează ideile logic, astfel încât acestea să determine o tratare a subiectului prin care se ajunge chiar la şocarea ascultătorului, datorită corespondenţelor dintre tema aleasă şi cultura care se pliază pe această temă. Astfel, „trimiterile contextuale, intertextualizările, sistematizarea ideilor în discurs, transdisciplinaritatea şi viziunea înnoitoare prin apelul la modelele culturale fac din predici un izvor de plinătate intelectuală”, spunea Diana Şimonca-Opriţa, în studiul *Omiliile unui mărturisitor. Cuvântrea bisericească de la Mitropolitul Antim la Părintele Nicolae*, un izvor din care îşi pot ostoi setea atât ascultătorii de rând, cât şi intelectualii. Tot datorită acestora putem afirma că N. Steinhardt a fost un om cât se poate de curajos, căci nu toţi înţeleg adevărata valoare a acestora, riscând poate uneori să nu fie înţeles.

Scriitori ca: Dostoievski, Claudel, Papini, Stăniloae, Eliade, Bergson, Dickens, Camus, Blaga, Berdiaev, Chesterton vin în ajutorul părintelui Nicolae în vederea argumentării teoriilor sale. Poate cel mai reprezentativ text care, de altfel, i-a şi marcat viaţa lui N. Steinhardt este cel al lui Mircea Eliade, *O fotografie veche de 14 ani*. Aici, cultura şi literatura vin în sprijinul credinţei, căci această povestire este prezentată în predica la Duminica Ortodoxiei, unde părintele o include în predica sa şi prin care se prezintă, în antiteză, credinţa curată a omului de rând şi devierile societăţii care nu se mai supune regulilor dreptei socotinţe. Este vorba de personajul Dumitru, care îi este recunoscător partorului Dugay-Martin pentru că i-a vindecat soţia. Acesta din urmă este un impostor care face şi puşcărie pentru faptele sale, tot el îi mărturiseşte lui Dumitru că vindecarea Thecla, cu ajutorul lui, a fost doar o iluzie şi că, de fapt, Dumnezeu nu există, e ca şi mort pentru oameni. Însă,

[1] *Caietele de la Rohia IV,* ed. cit., p. 169.
[2] *Ibidem*, p. 170.
[3] Eugen Simion, *Fragmente critice, III, Mit. Mitizare. Mistificare*, Editura Fundaţia Scrisul Românesc/ Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 228.
[4] Nicolae Morar, *Dimensiunea creştină a operei lui Nicolae Steinhardt*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011, p. 113.

Dumitru nu îl crede şi rămâne cu aceeaşi credinţă că Dumnezeu, prin persoana pastorului, i-a vindecat soţia.

Alături de această istorioară, după cum mărturiseşte şi Ştefan Iloaie, în studiul său introductiv al volumului de predici, se mai întâlnesc teme precum: „*răspunsul dat chemării lui Hristos* – el se cere imediat, instantaneu aplicat în lucrarea mântuirii, (...) *atenţia faţă de aproapele nostru*, în care Îl descoperim îe însuşi Domnul, cel care Se identifică cu el (...), *superioritatea legii Noului Testament* faţă de cea a Vechiului Legământ, căci toate se împlinesc şi se desăvârşesc în Fiul, venit în lume din dragoste faţă de om”[5]. Alături de acestea se mai pot întâlni în paginile volumului şi alte teme care nu doar aici, în acest volum, se regăsesc, însă aici sunt dezvoltate, argumentate folosindu-se de textele biblice. Prima din aceste teme ar fi *credinţa*. Referitor la această temă, Nicolae Morar afirma: „Pentru monah, *credinţa* este adeziunea la o Realitate personală superioară. Ea aparţine naturii umane şi-i dă sens. Credinţa obiectivează ceea ce este dincolo de persoana dată şi trece spre altceva decât vecinătatea proximă”[6]. *A crede* nu are acelaşi înţeles, în accepţiunea lui N. Steinhardt, cu a dovedi, a demonstra, ci acest verb trebuie folosit în sintagme precum: *a crede cu toate că..., a crede în ciuda..., a crede în pofida...* . credinţa trebuie să demonstreze faptul că poţi crede şi dacă nu vezi acel ceva în care crezi, adică pe Dumnezeu. Cu privire la aceasctă chestiune, tot Nicolae Morar spunea: „credinţa nu presupune «vederea» celor acceptate, verificarea pe calea simţurilor a conţinutului ei. Ea este un act nemotivat, un act neîntemeiat, cu totul fără cauză, explicaţie, plauzibilitate”[7]. Această credinţă trebuie să aibă şi o finalitate, să fie aplicabilă, din acest motiv, cel care o deţine trebuie să o şi dovedească, deoarece ea nu trebuie să rămână doar la stadiul de idee. Una din modalităţile prin care se poate materializa credinţa o reprezintă şi o altă temă plăcută lui N. Steinhardt, şi anume, *iubirea*. Aceasta este o virtute creştină cu ajutorul căreia încetăm să ne mai gândim la persoana I singular *eu* şi ne îndreptăm gândurile spre persoana I plural *noi*, căci din acestă gândire reiese şi iubirea care merge către Dumnezeu. Cu cât îţi iubeşti mai mult aproapele, cu atât dovedeşti că îl iubeşti mai mult pe Dumnezeu. Şi N. Steinahrdt, în volumul său, argumentează prin exemple numeroase de personaje, care prin iubirea faţă de aproapele lor, au ajuns bine plăcuţi lui Dumnezeu. Remarcabile exemple date de acesta sunt ale Sf. Nicolae în comparaţie cu Sf. Cassian, dar şi al personajului Maximilian Kolbe care merge la moarte în locul unui tată a patru copii. Observăm o înlănţuire a acestor virtuţi creştineşti, dacă din credinţă se naşte iubirea, din iubire i-a naştere *iertarea*. Însă iertarea nu poate fi deplină dacă nu este însoţită de *uitare*. Zicala: *Te iert, dar nu te uit*, nu are ce căuta printre vorbele unui adevărat creştin, doar prin uitare putem elimina din adâncurile sufletului şi ale conştiinţei noastre răutate, minciuna şi ura. Astfel, şi vinovatul şi nevinovatul trebuie să demonstreze că în fiecare sălăşluieşte o fărâmă divină ce poate să îi transforme în cu totul alte persoane. O altă temă prezentă în volum este *nădejdea*, care reprezintă „aspiraţia sufletului omenesc spre asemănarea cu

[5] N. Steinhardt (Monahul Nicolae Delarohia), *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, Ediţie îngrijită, note, studiu introductiv şi referinţe critice de Ştefan Iloaie. Repere biobibliografice de Virgil Bulat. Indici de Macarie Motogna, Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 24.

[6] Nicolae Morar, *op. cit.*, p. 206.

[7] *Ibidem*, p. 207.

Dumnezeu, spre o condiţie ontologică superioară, în măsură să-i asigure fericirea veşnică”[8]. Nădejdea are ca sursă cuvântul lui Dumnezeu, dar şi credinţa omului că dincolo de moarte există o altă viaţă. N. Steinhardt o demonstrează pe deplin, căci altfel nu ar fi reuşit să treacă prin atâtea etape premergătoare vieţii călugăreşti şi la sfârşitul vieţii nu ar fi închis ochii liniştit, cu gândul la viaţa de după moarte sau nu ar fi văzut moartea ca „un câştig deoarece asigură accesul la adevărata viaţă care este Hristos”[9]. Un «toiag» de nădejde în viaţă este şi *dreapta socotinţă,* care pentru N. Steinhardt reprezenta: „o sumă a valorilor creştine”: credinţa, dragostea, nădejdea, înţelepciunea, evlavia, simplitatea şi curajul. Ea, dreapta socotinţă, „este acel echilibru care stă la baza gândurilor, atitudinilor şi faptelor omeneşti”[10]. Sub semnul dreptei socotinţe stă întreaga operă a alui N. Steinhardt, aceasta determinând întreaga ţinută umană, evidenţiind precauţia şi eleganţa spiritului, dar şi echilibrul omului în faţa păcatului.

Libertatea o întâlnim foarte des aproximativ, putem spune, o temă obsesivă, în toate operele lui N. Steinhardt, libertatea presupunând „o viaţă raţională, o viaţă în care răul e învins prin effort asumat”[11], această viaţă raţională este, la N. Steinhardt, legată de existenţa lui Dumnezeu, pentru el „Dumnezeu este libertatea”, iar libertatea este acolo unde se află Dumnezeu, iar libertatea „se cucereşte numai prin omorârea păcatului”, ceea ce încearcă să facă până la sfârşitul vieţii şi părintele Nicolae, luptă cu păcatul pentru a avea libertate veşnică alături de Dumnezeu. O altă temă constant întâlnită este *curajul* şi aici, părintele Steinhardt nu oboseşte a da exemple de oameni curajoşi sau de fapte curajoase, iar volumul de predici nu face excepţie de la aceasta, căci curajul este o trăsătură fundamentală a unui creştin de care dă dovadă însuşi autorul, primul moment prin care îşi dovedeşte Steinhardt curajul este intrarea alături de ceilalţi în închisoare, nevinovaţi fiind. Frica este de la diavol, spunea părintele, ceea ce înseamnă că el s-a lepădat de Satana şi s-a încredinţat Domnului prin intrarea în închisoare. Mai există şi alte exemple de manifestare a curajului la Steinhardt, faptul că vorbeşte „pe şleau” despre comunism, dovedeşte că nu îi este frică. Ştefan Iloaie, spunea în studiul său introductiv că: „descoperirea lui Hristos îl obligă pe om la mărturisire, la a-L face cunoscut pe Cel Care i Se dezvăluie, la a împărtăşi cu alţii bucuria sa”, N. Steinhardt afirma că singura poruncă dată de Domnul care poate fi încălcată este să nu taci atunci când eşti îmbogăţit cu o minune. Din cele două afirmaţii reunite rezultă că N. Steinhardt nu încetează să mărturisească minunea la care a fost părtaş, faptul că L-a cunoscut pe Hristos.

Nicolae Delarohia este una din personalităţile care au trăit şi au mărturisit cu trup şi suflet credinţa creştină, dezvăluindu-ne „un creştinism realist, scos din stereotipii, mărturisitor, viu, dinamic, al concretului, dar şi al subtilităţilor, valabil nu doar pentru mase, ci şi pentru omul de cultură, unul nedesprin din realitatea cotidiană, neintelectualizat, deşi pretenţios, solicitant, dificil. Ne-a învăţat permanenţa actului de convertire la Hristos, bucuria şi chiar veselia trăirii creştine, normalitatea şi firescul valorii morale, modestia portretului creştin, identificându-se cu toate acestea, scotându-le la lumină,dându-le viaţă, trăindu-le”[12].

[8] *Ibidem*, p. 212.
[9] *Ibidem*, p. 213.
[10] *Idem.*
[11] *Ibidem*, p. 214.
[12] N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAFIE

Eugen Simion, *Fragmente critice, III, Mit. Mitizare. Mistificare*, Editura Fundaţia Scrisul Românesc/ Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Nicolae Morar, *Dimensiunea creştină a operei lui Nicolae Steinhardt*, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011.

N. Steinhardt (Monahul Nicolae Delarohia), *Dăruind vei dobândi. Cuvinte de credinţă*, Ediţie îngrijită, note, studiu introductiv şi referinţe critice de Ştefan Iloaie. Repere biobibliografice de Virgil Bulat. Indici de Macarie Motogna, Editura Polirom, Iaşi, 2008.

*** *N. Steinhardt sau fericirea de a fi creştin. Caietele de la Rohia* (I) Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Editura Helvetica, Baia Mare, 1999.

*** *N. Steinhardt în amintirea contemporanilor. Caietele de la Rohia* (II). Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Editura Helvetica, Baia Mare, 2002.

*** *N. Steinhardt în interviuri şi corespondenţă. Caietele de la Rohia* (III). Ediţie îngrijită şi note de Florian Roatiş, Editura Helvetica, Baia Mare, 2001.

****N. Steinhardt. Prin alţii în postumitate. Caietele de la Rohia (IV)*. Ediţie alcatuită şi îngrijită de Florian Roatiş, Editura Helvetica, Baia Mare, 2002.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE NATURIST NOTATION POETRY IN THE CREATION OF AUREL GURGHIANU

SZABÓ Zsolt
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Nature is one of the most popular theme in poetry. Most elements from nature are extracted by the poet from the flowers world: lilies , roses, snowdrops, wild flowers, gladiolas and for this communion of man with nature all these form a complete picture. In his nature theme poems, Gurghianu makes use of direct address in which elements of nature are addressed rhetorical questions. Storms, internal unrests are rare in this soul whose shadow "moving among the stars" are annihilated just because of its structural calm. This does not exclude movement and deep currents that cross his inspiration without disturb too much. Equipped with a peculiar temperament which includes serious emotions , reflection and a comprehensive eye, Aurel Gurghianu takes part however with an interest in contemporary reality always supported by a continuing desire for renewal .

Keywords: nature, calm, communion, poetry, reality.

Poetica notației poate fi identificată în toate creațiile lirice ale lui Aurel Gurghianu. Atent la detalii și mai ales la transpunerea exactă a gândurilor și sentimentelor pe hârtie, Aurel Gurghianu *făcea poezie din orice*[1] . Își dorea ca cititorul să înțeleagă exact ceea ce vroia să transmită.

NOTÁȚIE, *notații,* s. f. **1.** Însemnare, consemnare; text scris care conține scurte însemnări, observații. **2.** Reprezentare prin semne convenționale, simboluri etc.; *p. ext.* semn grafic, simbol etc. prin care se reprezintă ceva. ♦ Spec. Sistem de reprezentare grafică a sunetelor muzicale și a diferitelor raporturi dintre ele. **3.** Calificare, apreciere a cunoștințelor cuiva cu ajutorul notelor sau al calificativelor. [Var.:**notațiúne** s. f.] – Din fr. **notation,** lat. **notatio, -onis.**[2]

Natura, istoria, orașul sau chiar familia sunt doar câteva dintre temele agreate în mod special de scriitor. Clujul este evocat în mai multe creații lirice dar și epice, de fiecare dată fiind prezentat din alt unghi de vedere al scriitorului. Un fir de iarbă, o frunză, un chelner, o ceașcă de cafea, banalități am putea spune, prezentate de Gurghianu în stilu-i caracteristic, ne ghidează spre o poetică a detaliului lucrurilor simple.

În poezia de notație naturistă a lui Gurghianu, mărcile eului liric nu sunt folosite din abundență, nu se ajunge la o poezie cu caracter intim. De la volumul de versuri *Drumuri* apărut în 1954, până la volumul *Zilele care cântă* (1957), Aurel Gurghianu a trecut și el, ca și alți poeți ai generației sale, examenul dificil al poeziei adevărate, găsindu-și glasul propriu și

[1] Cornelia Gurghianu, interviu, aprilie 2014
[2] Dicționarul Explicativ al Limbii române, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, 2009

sensibilitatea caracteristică, înlocuind uneltele primitive ale limbajului comun cu un stil poetic major, adecvat exigențelor poeziei contemporane. În majoritatea volumelor sale de poezie Gurghianu se manifestă ca un poet matur, nu numai pentru că mânuiește versul cu îngrijire și suplețe ci mai ales datorită faptului că ne oferă un univers poetic propriu, care dacă încă nu e pe deplin conturat în primele volume și lasă loc unor problematici mai diverse, este totuși suficient de bogat ca să putem distinge trăsăturile unui stil aparte. Gurghianu cultivă o poezie care acordă mult teren meditației, pastelului, sentimentelor echilibrate, cu o desfășurare calmă.

Rareori tensiunea emotivă se ridică până la un gest brusc, neprevăzut. Poetul, ca și artistul plastic, simte nevoia unor autoportetizări în diverse etape ale creației sale, prin urmare, putem să-i aproximăm primele trăsături. Când Gurghianu declară: „ Noapte./ Pacea cîmpurilor mele./ Trec prin iarbă./ Trec fără hotar. Umbra mea se mișcă printre stele/ Ca un ostrov plutitor și rar.”[3] Recunoaștem aici o caracterizare temperamentală precisă și știm la ce să ne așteptăm.

Furtunile, frămîntările interioare sunt rare în acest suflet a cărui umbră „se mișcă printre stele” pentru că sunt anihilate tocmai de calmul său structural. Aceasta însă nu exclude mișcarea și curenții adânci care-i străbat inspirația, fără să o tulbure prea mult. Dotat cu un temperament căruia îi sunt specifice emoțiile grave, reflexia, privirile cuprinzătoare, Aurel Gurghianu ia parte totuși la realitatea contemporană cu un interes mereu susținut, cu o dorință continuă de reînnoire. Lipsa neliniștii și a frămîntărilor de alt ordin decât cel sentimental e compensată prin armonia și distincția versurilor. Tendința reînnoirilor viitoare se presimte în poeziile de notație iar odată cu trecerea timpului, Aurel Gurghianu ne-a demonstrat cele mai nebănuite surprize lirice. Poetul care a devenit un citadin odată cu mutarea sa la Cluj și e tot mai rar solicitat de sat, unde „ploile și anii” i-au șters „urmele pașilor”; totuși, când întâmplarea îl duce iar prin locurile copilăriei, el știe să observe schimbările, efervescența și mentalitatea nouă a satului dar în același timp meditează și asupra trecerii anilor, am putea spune că poetul conștientizează ireversibilitatea asupra unor momente ale vieții sale.

De-a lungul carierei sale literare, Aurel Gurghianu a susținut în mod constant ideea de încredere în sine, de a fi un spirit autonom care să acționeze în conformitate cu legile morale, universale. Acest spirit, care se află în tot ceea ce ne înconjoară, ar putea crește ca urmare a comuniunii omului cu natura. În raționamentul său analitic, el urmează argumentul idealismului tradițional în conceperea naturii ca un fenomen efemer, fără existență independentă. Începând cu primul volum de versuri, *Drumuri* (1954), Gurghianu utilizează un limbaj specific pentru a ilustra esența naturii. Datorită rolului extrem de important al naturii, de care se bucură în viața de zi cu zi, Gurghianu nu își poate permite să se despartă de natură, de care este legat emoțional.În comunicarea cu natura, relatează poetul, este capabil de a se elibera de toate grijile și în cele din urmă de a obține o uniune mistică cu universul. În lirica lui Gurghianu putem distinge trei tipuri de frumusețe a naturii: frumusețea formelor exterioare, frumusețe spirituală, și frumusețea intelectuală caracterizată printr-o căutare pentru ordinea absolută a lucrurilor.

Natura talentului literar al lui Gurghianu se manifestă mai deplin în acea poezie de inspirație naturistă sau intimă care surprinde mișcările subtile și armonioase ale naturii și ale

[3] Aurel Gurghianu, *Notații* din volumul *Zilele care cântă*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1957, p.11

sufletului. Dând poeziilor o arhitectonică riguroasă şi o linie suplă, Aurel Gurghianu reuşeşte să înalţe pe acest teren, câteva construcţii de o clasică ţinută, în spiritul unei bune tradiţii poetice. Totuşi, efortul de a-şi încorpora o tematică nouă, legată de peisajul urban, devine mai stăruitor în paginile volumului *Zilele care cântă* (1957). Şi acestui efort, care nu e întotdeauna conştient, îi datorează poetul atmosfera de noutate a versurilor sale. Volumul se deschide cu o poezie oarecum programatică *Melodiile cartierului* în care poetul câmpiei ardelene îşi manifestă adeziunea la un nou peisaj, cel urban, dar majoritatea creaţiilor din volumul amintit reflectă o imagine clară a faptului că Gurghianu îşi are rădăcinile la câmpie.

În *Cunoaştere tîrzie* poetul constituie terenul fecund din care va trebui să crească, în viitor, o lume poetică mai bogată în sensuri şi în varietate. Până la publicarea acestui volum, poetul e deopotrivă tributarul unei experienţe vechi, asimilate, pe care i-a lăsat-o satul şi natura, impresiile, sentimentele, gândurile. De altfel, chiar poeziile despre sat şi despre natură nu mai sunt ale unui poet de inspiraţie rurală, mai degrabă sunt ale unuia pentru care satul rămâne mai mult o nostalgie, un peisaj al amintirii. Putem aminti în acest sens poeziile *Cîmp* sau *Iarna în cîmpie*, două pasteluri memorabile, continuând tradiţia lui Vasile Alecsandri sau Ion Pillat. Poeziile grupate în ciclul *Cîntecele munţilor* sunt rezultatul unei experienţe reverice a poetului: „ N-am cunoscut povestea voastră, munţi/ Cu jalea ce vă bîntui, amară/ Decît din cărţi". Cele câteva intuiţii şi impresii avute, completate de fantezie, au dat naştere unor producţii care stau alături de cele mai bune creaţii ale lui Gurghianu.

Poetul le dă o notă aparte poeziilor inspirate din natură iar aceasta ar pute fi numită ca fiind o tehnică a solemnităţii folosită de poet şi tonul de ritual obsesiv, marcate prin repetiţia unor versuri, prin invocarea trecutului sau prin crearea unei atmosfere de basm. În acest ciclu identificăm o confruntare lirică între prezent şi trecut, în care trecutul are, poate un accent de profunzime în plus. Totuşi, faptele noi sunt consemnate şi ele cu patetism şi emoţie, din perspectiva strălucitoare a viitorului. Volumul *Zilele care cîntă* se încheie cu un *Jurnal de vară, 1944,* al cărui merit constă mai ales în autenticul unor notaţii şi mai puţin în protestul antirăzboinic, schiţat cu oarecare retorism. Poetica de notaţie naturistă mai poate fi identificată şi în volumul *Liniştea creaţiei* publicat în 1962. În acest volum poeziile au un caracter de reflecţie lirică, stăruind asupra câtorva aspecte ale realităţii noastre sau, uneori, asupra unor zone mai intime ale sufletului. Putem spune că participăm la excursia unui meditativ, sensibil mai ales la mişcările mai puţin evidente care au puterea de a transforma înfăţişarea mediului înconjurător. Este o comuniune cu lumea din jur, prin urmare, putem vorbi de mai mult decât simpla înregistrare a unor aspecte, mai mult decât impresia directă: „Liniştea paşilor, gîndul celui oprit/ Privind în uitare, porumbeii pe cabluri./ Trec atingând ramuri şi stîlpi,/ Mişcat de vibraţii abia perceptibile/Şi tuturor le spun un cuvînt. /În suflet port dragostea tuturor clipelor/Ce mă-ntunecă şi mă luminează cîntînd/(...) Dincolo de forme vă simt,/ Dincolo de sunet v-aud/ Şi trec, de toate cutreierat, prin albia anilor mei."[4]

Această comuniune cu viaţa, cu oamenii, cu natura se simte pretutindeni în volumul *Liniştea creaţiei.* De fapt, dacă ar fi să pornim de la lucrurile cele mai familiare poetului ar trebui să amintim *Intimitatea orelor* în care se reflectă clar sensibilitatea apecifică lui Gurghianu. Nu întotdeauna orice cântec luminos este idilic, după cum notaţia unei stări de spirit nu e întotdeauna minoră. În *Intimitatea orelor,* Aurel Gurghianu înalţă câteva imnuri de

[4] Aurel Gurghianu, *Comuniune,* Editura pentru literatură, Bucureşti, 1962, p.27

o mare discreție naturii și dragostei cu notele cele mai specifice simțirii sale. El știe să găsească în natură un farmec sensibil, la care participă cu intensitate: „Galbenii trandafiri care-i va frânge-/ Ei, mesaje ale inimii mele/ Se vor întoarce ochii lor în pământ, Va pieri tulpina lor delicată?/ (...) O, toate-s vegheate de inima mea/ C-o dragoste adîncă, și nu pot să moară.[5] În același ciclu de poezii Gurghianu accentuează, cu note fine, conexiunea dintre om și natură dar totodată trecerea timpului și schimbarea care alcătuiesc un tot unitar specific ciclicității vieții.

Majoritatea elementelor din natură sunt extrase de poet din lumea florilor; crini, trandafiri, ghiocei, flori de câmp, gladiole iar, pentru ca această comuniune a omului cu natura să alcătuiască un tablou complet, Gurghianu utilizează mărci ale adresării directe în care elementelor naturii le sunt adresate întrebări retorice. În poezia *Gînduri în noiembrie* contemplarea câmpurilor însămânțate îi dă prilej cititorului să descopere sensuri cuprinzătoare în viața și munca omului de la țară.

Cântărețul orașului mai păstrează încă o privire fragedă și încântată pentru peisajul câmpenesc. De altfel, nu putem spune că poetul ar fi un exclusivist, natura îl însoțește pretutindeni, chiar și pe străzile asfaltate vorbindu-i prin glasul gingaș al florilor. Originalitatea tablourilor create de Gurghianu constau în conturarea unei atmosfere vii, plină de naturalețe. Această înclinație o va cultiva cu mai multă insistență în volumele publicate în 1972, *Poartă cu săgeți* și *Temperatura cuvintelor*. După Ion Budescu, poezia lui Gurghianu impune ținuta criticului, căutând „lectura insului sentimental, dedat în secret reveriilor”[6]. De exemplu, poemul *Rugă* din volumul *Strada vîntului (*1968) este un poem al nostalgiei comuniunii omului cu natura, al toamnelor însorite, al țărmurilor sudice. Poetului îi este dor de vitalitatea și energia neobosită a naturii mai ales din luna septembrie care, pare o adevărată obsesie a poetului. Seismografele lirice, împotmolite odată pe drumuri inadecvate, în holde înfrățite și în colb stârnit de tractoare, nu și-au uzat calitățile, ele și-au regăsit destinația normală: ființa umană.[7]

Gurghianu, în mai multe dintre poemele sale, pare dornic să sublinieze diferențierea între mintea umană și lumea naturală. În *Intimă* poetul subliniază că sentimentele umane provin din interior, și sunt separate de natură, iar această idee este, de asemenea, repetată în poemul *Urma lui*. În numeroase poeme, Aurel Gurghianu ne îngăduie să surprindem mai deplin sensibilitatea sa; vorbim aici despre poeziile de notație naturistă în care observăm o acuitate pronunțată, un desen liric precis, o atitudine dezinvoltă a eului liric. De pildă, în poemul *Reînviere* poetul apare în ipostaza lui citadivă, într-un registru grav, rătăcitor și poate uneori cu un vag surâs de ironie inofensivă. Într-o seară de martie apare ușor euforic: „Din cîte doresc/ Puține-mi sunt date/ Și totuși văzduhul întreg îl respir./ Sub stelele mari/În seara de marte/ Bogat și sărac sunt/ Ca regele Lear!”[8]

Anotimpul toamna îl face pe poet să înregistreze cele mai subtile stări ale naturii, fără să se lase copleșit de melancolia acestui anotimp: „Cutremură-te frunza mea ușoară,/ Și ca nerv slăbit te odihnește;/ Exploziile sevelor din vară/Te-au obosit. Încet, paloarea crește” iar

[5] Aurel Gurghianu, *Liniștea florilor mele,* Editura pentru literatură, București, 1962, p.51
[6] Ion Budescu, *Aurel Gurghianu – Strada vîntului*, în *Astra* nr. 5, 1969, p.5
[7] Ioan Nistor, Aurel Gurghianu – poezia cotidianului, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p.80
[8] Aurel Gurghianu, *Reînviere,* Editura pentru literatură, București, 1962, p.72

în încheierea acestui poem identificăm un îndemn șoptit: „-Nu te-ntrista de frunza care trece;/ Tulpina ți-o păstrează neatinsă!”[9] care ne duce cu gândul la trecerea timpului, chiar la efemeritatea și ireversibilitatea vieții, drumul spre un sfârșit implacabil.

De altfel, în poemele de notație naturistă din *Strada vîntului* (1968) poetul ne surprinde cu un lirism cuceritor în care întâlnim confluența unor bogate și variate emoții. Totuși păstrăm în receptarea lor o rezervă de ordin subiectiv, o reținere, așa cum nu poți să admiri pe deplin farmecul unui peisaj prin apropierea căruia treci zi de zi. Ireversibilitatea clipei petrecute în natură precum și împotrivirea inerției formale sunt clare în *Nopți neliniștite de august* „Iată cum vremea/ Fuge pe lîngă noi/ Și-n toate rămîne un tremur ușor/ Ca-n ierburi/ După trecerea vîntului. În acest volum, Aurel Gurghianu aduce în lirica de notație naturistă visarea, gesticulația, poza, disperarea și bucuria de totdeauna a omului aflat în mijlocul naturii. Putem recunoaște aici o natură lirică bogată și profundă specifică poetului Aurel Gurghianu. Interesant este faptul că odată evocată natura, poetul ne invită la o confruntare lirică între prezent și trecut, în care trecutul are, poate un accent de profunzime în plus.

În majoritatea poeziilor de notație naturistă putem observa minuțiozitatea și precizia poetului prin care creează o imagine clară, un peisaj viu în fața cititorului. Puterea de evocare și simțul peisagistic al autorului este evident în poemul *Către cititor* „În noapte doarme-al munților contur/ Zidit în sarcofagele de piatră./ Veți crede-atunci că totul a murit,/ Că-un duh nocturn suflat-a peste lume,/ Că numai glasul peșterilor de granit/ Păstrează glasul celor duși, anume; Că rîul care susură și el/ Se pare cum că fuge dup-o umbră/ Dorind să scape din acest inel/ De nemișcare/ Din pădurea sumbră.” Poemele de notație naturistă scrise de Gurghianu se citesc cu plăcere și interes pentru că sunt pline de ingenuitate dar și de poză, de lirism cuceritor.

Aurel Gurghianu preferă forța pe care o poate avea sugestia și „are vocația de a defini nuanța și stările sfletești aflate la hotarul dintre da și nu, adică acolo unde ele se sublimează, vaporizându-se în inefabil” ne relatează Aurel Martin în volumul *Poeți contemporani.* Călătoria poetului Gurghianu, prin lumea creată de natură, este, pentru el, prilej de meditație filozofică și etică pe tema vieții, a morții, a comuniunii omului cu natura. Pentru Gurghianu, câmpia e o realitate vie, netrecută încă în arhiva memoriei, un univers familiar, o experiență sufletească de care nu s-a desprins și nici nu crede neapărat oportun să se desprindă chiar dacă a părăsit locurile pline de verdeață a ținuturilor natale: „Risipite, pămînturile – risipite, inimile oamenilor (închisă fiecare în scoica sa de egoism și de vrajbă)./ Cine va frînge pecetea vrăjmașă,/ Cine va dezlega blestemul țarinilor/ Și va rosti cuvîntul/ Care să smulgă aceste mulțimi/ Din lanțul stihiei?” [10]

[9] Aurel Gurghianu, *Fior de toamnă,* Editura pentru literatură, București, 1962, p.74
[10] Aurel Gurghianu, *Istorie-n cîmp,* Editura pentru literatură, București, 1962, p.65

BIBLIOGRAFIE

Corbu, Daniel, "*Intimitatea publică a poeziei*", Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006

Cornea, Paul, "*Interpretare şi rationalitate*", Editura Polirom, Bucureşti, 2006

Flămând, Dinu, "*Intimitatea textului",* Editura Eminescu, Bucureşti, 1985

Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi*. Vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984

Manolescu, Nicolae*, "Literatura română postbelică*", Editura Aula, Braşov, 2001

Manolescu, Nicolae, "*Istoria critică a literaturii române*", Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Mincu, Marin, "*Poezia română actuală*", Editura Pontica, Constanţa, 1999

Mincu, Marin, "*Poezie şi generaţie*", Editura Eminescu, Bucureşti, 1975

Muşat, Carmen, "*Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

Negrici, Eugen, "*Introducere în poezia contemporană*", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

Negrici, Eugen, "*Literatura română sub comunism",* Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003

Simion, Eugen, "*Scriitori români de azi*", I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978

REFERINŢE CRITICE ÎN PERIODICE

Eugenia, Tudor, Pe drumul unui poet tânăr / Viaţa Românească. - Nr.8 (1954). - p.294;

Aurel Gurghianu: „Zilele care cântă" / I.D.Bălan Viaţa Românească. - Nr.2 (1958). - p.207;

Aurel Gurghianu: „Liniştea creaţiei" / Radu Enescu, Tribuna. - Nr.44 (1962). - p.3;

Aurel Gurghianu: „Biografii sentimentale" / Adrian Marino, Contemporanul. - Nr.25 (1965). - p.3;

Aurel Gurghianu / V.Ivăncescu, Luceafărul. - Nr.47 (1967). - p.7;

Aurel Gurghianu: „Ascult strada" / Mircea Tomuş, Steaua. - Nr.12 (1969). - p.145-147;

Aurel Gurghianu „Poartă cu săgeţi"; „Temperatura cuvintelor" / Ion Pop, România literară. - Nr.13 (1972). - p.11;

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

THE FIRST TRANSLATIONS OF POET IOANICHIE OLTEANU

Delia Natalia TRIF (ANCA)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The former poem anthology is The Tower, which consists in evoking, in notation cotidianiste, a state of loneliness of him , who dreamed „the most impossible dreams". The most popular anthologies of Ioanichie Olteanu are: The Tower, The Ballad of the Drowned, The Balladof the Cheated Husband, The Incident of the Theologian and the Tree.

Keywords: anthology, poems, dreams, Ioanichie, ballad

Activitatea de traducător a lui Ioanichie Olteanu este, fără discuție, una remarcabilă, atât prin volumul ei, cât și prin calitatea unanim recunoscută a multora dintre ele. După ce renunță la a mai scrie poezie, scârbit, probabil, de compromisurile ce trebuiau făcute în perioada critică a „obsedantului deceniu", dar nu numai, Ioanichie își găsește refugiul în traduceri, în fond, și ele o formă de creație. Traduce, în principal, din rusă, dar are destule tălmăciri și din maghiară, greacă, bulgară, franceză și chiar japoneză.

Începuturile activității sale de traducător se plasează pe la sfârșitul deceniului cinci și debutul deceniului șase al secolului trecut. Amintim, aici, traducerea din Polgar Istvan (*Lumina electrică*, apărută în revista *Steaua,* nr. 10/1950), sau pe cea din Andrei Guliaşki, cu romanul *S.M.T.*, tradus din limba bulgară împreună cu Tudor Călin și apărut la ESPLA, în 1952. În anul următor, 1953, publică două volume de poezie din Horvath Imre (*Versuri alese*, București, ESPLA, și *Versuri*, București, Ed. Tineretului). Urmează, în 1954, *Contele Nulin*, după A.S. Pușkin (în revista *Steaua*, nr. 1).

În 1956, publică traduceri din maghiară, greacă și rusă. Avem, astfel, volumul lui Szabedi Laszlo, *Versuri alese* (ESPLA București), *Argonauții*, poemul lui Rendis Dimos (ESPLA, București), și *Zborul*, de Nikolai Gribaciov, în revista *U.R.S.S. azi* (nr. 12, p. 21). Anul 1958 consemnează o premieră în traducerile din literatura rusă. Ioanichie Olteanu publică prima și, de altfel, singura tălmăcire în română a unui poet rus din secolul XV – Alișer Navoi (*Versuri alese*, Ed. Cartea Rusă, București). În același an, apare traducerea celui de-al doilea text din Rendis Dimos – *Copiii Atenei* (Ed. Tineretului, București). Un an mai târziu, încredințează tiparului traduceri din două prozatoare sovietice: Elisabeta Bagriana, cu *Steaua* (în revista *Viața Românească*, nr. 9), și Anna Brodele, cu romanul *Cu focul inimii* (ESPLA, București).

Munca asiduă și perseverentă îi aduce în continuare satisfacții. Astfel, în 1961, apare un volum de *Versuri* din opera scriitorului rus E.G. Bagrițki (Editura pentru Literatură, București). Anul următor, 1962, vine cu o tălmăcire din Veress Zoltan (*Acceleratul,* Ed. Tineretului, București). În 1963, avem volumele *În pragul vieții*, după Samuil Iakovlevici Marșak (Editura pentru Literatură Universală, București), și *Legenda lacului*, după Rendis Dimos (Editura pentru Literatură, București). În fine, în 1964, publică traducerea romanului

polițist al lui G.I. Baklanov, *Despre morți numai de bine*..., cu o prefață a celebrului nostru autor de thriller-uri , Haralamb Zincă (Editura pentru Literatură Universală, București).

Avem, așadar, un tablou aproape complet al primelor traduceri publicate de Ioanichie Olteanu. În anii următori, acestora li se va adăuga un număr considerabil de tălmăciri, preponderent din literatura rusă, dar și din franceză (Jacques Prévert), greacă (Menelaus Ludemis) și chiar - așa cum am mai subliniat – japoneză (Basho, Takamura, Yukihira etc.).

Punctul culminant al activității sale în domeniu îl reprezintă însă întâlnirea cu vulcanicul poet rus Esenin. Volumul *Ceaslovul satelor* (Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981) este, fără îndoială, zona de platou a trudei sale în domeniu. Dar, despre „confruntarea" sa cu universul poetic eseninian vom vorbi, pe larg, chiar în cele ce urmează.

Bun cunoscător al literaturii ruse și dedicat traducător din marii ei poeți, Ioanichie Olteanu este unul dintre promotorii cei mai activi ai valorilor acestei literaturi în spațiul cultural românesc. Muncii lui neobosite îi datorăm tălmăciri din O. Mandelștam, A. Tvardovski, E. Bagrițki, E. Evtușenko, L. Martinov, precum și numeroase articole, comentarii, note cu trimitere la poezia rusă contemporană.

Traducerea lui Serghei Esenin în limba română, realizată de Ioanichie Olteanu, prin efortul pe care l-a presupus, ca și prin realizările deosebite, ne apare ca o încununare a acestei activități întinse pe durata a câteva decenii. Ea se distinge, prin câteva calități remarcabile, de tot ce se cunoștea până atunci în domeniul traducerii și editării lui Esenin la noi, polemizând subteran cu imaginea îngust idilică pe care i-au creat-o poetului rus traducerile lui Zaharia Stancu și George Lesnea.

Înainte de orice, ar fi de observat că ediția îngrijită de Ioanichie Olteanu își propune să fie o ediție științifică. Notele, comentariile referitoare la alte traduceri din Esenin, indicele alfabetic al poeziilor după titlurile și incipiturile din original pun la dispoziția cititorului, dar și a specialistului informații consistente și verificate riguros după cele mai autorizate surse.

Este, apoi, de remarcat că ar fi pentru prima oară când un traducător își propune să acopere prin tălmăciri toate perioadele activității creatoare a lui Esenin, năzuind să ne ofere o imagine cât mai completă și fidelă a multiplelor disponibilități tematice, formale, ritmice care transformă creația acestuia într-un teritoriu greu abordabil. Acestui scop îi slujește și structura de carte pentru care a optat Ioanichie Olteanu: volumul I – poezia – de la primele încercări, până în 1920; volumul II – poezia anilor 1921-1925; volumul III – poeme dramatice, articole și eseuri, corespondență. Este, deci, evident că Ioanichie Olteanu nu se apropie de Esenin numai ca traducător, ci și ca avizat și documentat comentator și îngrijitor de ediție, cu toate obligațiile ce trebuie îndeplinite din această postură.

Semnificația de autentic act critic, implicită oricărei traduceri, se regăsește la Ioanichie Olteanu în comentarii și note care, dorind parcă să prevină o posibilă interferență cu entuziasmul textului lui Esenin, devin nu de puține ori ușor aride. Spre exemplu, modul de a traduce poeziile scrise de Esenin până în anul 1917 ne arată că, din perspectiva lui Ioanichie Olteanu, perioada aceasta se caracterizează prin „aspru releveu etnografic" și cultivarea „unui ideal de euforic ascetism itinerant".

În realitate, cele două formule enunțate de traducător nu fac decât să numească două semne din alfabetul poetic pe care Esenin îl descoperă și ordonează într-un ritm extrem de rapid. Grila pentru descifrarea acestui alfabet ne-o va oferi chiar poetul în eseul *Cheile Mariei* din 1918: „Pe strămoșii noștri îi tulbura taina genezei. După ce au încercat aproape toate ușile care duc la ea, ne-au lăsat multe chei și șperacle pe care le păstrează memoria limbii noastre în tainițele ei”[1]. Între cheile deschizătoare de taine poetul amintește regionalismele și cărțile sfinte ca semne ale cuvântului primordial și mijloc universal de pătrundere în esența realului empiric. Alături de ele pune satul ca simbol magic în textul tainic al universului. Lumea fizică și cuvântul fiind consubstanțiale, pătrunderea în profunzimea diacroniei și întinderea sincroniei lingvistice în straturi lexicale ascunse sau uitate de limba curentă echivalează, pentru marele poet rus, cu găsirea tainelor pierdute ale lumii fizice.

În consecință, dificultatea maximă pentru traducătorul poeziei perioadei amintite o prezenta alegerea și dozarea corespondențelor pentru elementele dialectale, arhaice, uzuale, încărcate de Esenin cu altă semnificație decât cea a etnografismului. Pentru multe situații, Ioanichie Olteanu a găsit soluții care propulsează sensurile textului dincolo de suprafața lui etnografică, conservând, în același timp, unitatea stilistică și tonalitatea originalului. Reușite indiscutabile sunt, în acest sens, foarte multe poezii, majoritatea apărute pentru prima dată în limba română: *Cununi doar ție îți ofer, Ce-ar mai fi viața fără să te cânt?, Nu-i vânt ce bântuie-n dumbravă, De ploaie lutul mai mustește, Tot mai scăzută-i ziua, O, Rusie, îndrăznește.*

Nu de puține ori însă, din dorința de a păstra „culoarea locală” a originalului, traducătorul încarcă textul cu un lexic neadecvat. O primă neadecvare la original ar fi încălcarea principiului de accesibilitate a textului, principiu care a constituit pentru Esenin o preocupare majoră. Este cunoscut faptul că numeroasele reeditări de plachete și, mai ales, pregătirea ediției de autor din 1925 au fost pentru poet prilejuri de a reface multe poezii, de a renunța la un număr mare de expresii și cuvinte cu amprentă regională. A păstrat din materialul lexical regional și arhaic elemente cu o conotație mitică și poetică bogată, cuvinte pe care limba le-a ascuns în expresii idiomatice de largă circulație, sau forme deosebite al căror radical, însă, este bine cunoscut tuturor vorbitorilor ei. În spațiul limbii ruse, deci, menținerea regionalismelor și arhaismelor, ca și înțelegerea lor, este asigurată de un context și un subtext care alcătuiesc, împreună, ceea ce s-ar putea numi „fondul principal al culturii naționale”.

Ceea ce propune traducerea românească pentru acești termeni nu se situează totdeauna sub regimul semantic și poetic profund al originalului. Așa se întâmplă cu termenul „kovîl” (neghină, colilie, măgară), pentru care Ioanichie Olteanu preferă traducerea „fîșcă”. „Kovîl” este iarba stepei, devenită în poezia populară rusă simbol al solitudinii și tristeții. Acestei semantici poetice a originalului îi corespunde sensul cuvântului „măgară”, dezvoltat de poezia noastră populară într-o bogată gamă de nuanțe. Esenin a fost foarte atent la sonoritatea cuvintelor și chiar spune în mai multe ocazii că și-a exersat urechea ascultându-i pe țărani vorbind în graiul lor dulce și muzical. Oralitatea este o componentă importantă a

[1] Serghei Esenin, *Ceaslovul satelor*, traducere, prefață și note de Ioanichie Olteanu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 5

muzicalității versului lui Esenin, dar aceasta nu e una de sorginte plebee, ci reprezintă, fără doar și poate, efectul unui mare rafinament armonic. Din acest motiv, cuvântul „fîșcă", preferat de traducător, este, totuși, impropriu. Inserat în ritmul versului și al strofei, el tulbură unitatea lor melodică ușor elegiacă:

O, stepa mea cu fîșcă deasă
Tu cu oblimea ta ne furi
Dar și pe tine te apasă
Tristeți de smârc și sărături.
Dar nu-i tot acest cuprins
Doar un basm amar
Spus de fîșcă seara
Tristului drumar?[2]

Același efect îl are asupra traducerii opțiunea lui Ioanichie Olteanu pentru termeni de circulație restrânsă și cu structură fonetică rară, atunci când trebuie să ofere corespondențe unor cuvinte rusești uzuale: „naves" – comarnic (streașină, umbrar); „pastuh" – ciurdar (păstor); „kurî" – galițe (găini). Nu de puține ori, cititorul nefamiliarizat cu dialectul pe care traducătorul îl cunoaște atât de bine este nevoit să apeleze la dicționarul limbii române. Pentru cititorul român care nu știe prea multe despre cultura și civilizația rusă, rămân ininteligibili termenii care numesc practici tradiționale sau personaje ale mitologiei populare ruse, aceștia fiind păstrați în forma lor originară și în textul final românesc: „Semik", „cupalnița", „vidma", „Lesnoi", „Domovoi". Dorind să reconstituie tonalitatea arhaică a unor secvențe, Ioanichie Olteanu apelează licențe ușor stranii și, oricum, necaracteristice limbii române: „veniți, voi făpturi zglobii la *nutremînt*"; „Har *mirelnic* de pace", „rai *primăverin*", „rai *aprilin*".

Obsedat parcă de pericolul căderii în cursivitate și în „virtuozitatea metaforică plasticizantă" (*Alte traduceri din Esenin*, p. 301), definitorii, în opinia sa, traducerilor lui G. Lesnea, Ioanichie Olteanu evită muzicalitatea, fluența și plasticitatea chiar și acolo unde ele sunt o dominantă a originalului. Efectele acestui efort de a „moderniza" versul lui Esenin se fac simțite la nivelul ritmului și melodicii. Ritmul original, dozat cu mare finețe în secvențe a căror diferență metrică este aproape imperceptibilă, la Ioanichie Olteanu devine ritm sincopat, construit prin succesiunea unor structuri metrice care nu se supun nici legilor versului liber, nici rigorii versului de factură clasică. Dacă în unele cazuri, soluția ritmică pentru care optează traducătorul servește îndeaproape nivelul semnificației poetice, sunt totuși destule situații când cele două nivele ale textului par a se găsi în discordanță:

Trezește-mă-n zorii zilei,
Măicuța mea cicălită des!
Dimineața pe dunga movilei
Unui scump musafir în cale-am să-i ies.

***

Să stai cu ochii pierduți în jos,

[2] Serghei Esenin, *Op. cit.*, p. 51

Beat de cântec și îmbrâncind ziua cu cotul
În locul lunii dintr-un nor gros
O focă-și scoate pașnică botul.[3]

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

1. BALOTĂ, Nicolae, *Labirint*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 340

2. COSMA, Ana, *Scriitori români mureşeni. Dicţionar bibliografic*, Tîrgu Mureş, Biblioteca Judeţeană Mureş, 200

3. CROHMĂLNICEANU, Ovid. S.; HEITMANN, Klaus, *Baladele lui Ioanichie Olteanu*, în *Cercul literar de la Sibiu*, Bucureşti, Universalia, 2000, p. 152-166; *Ioanichie Olteanu, traducător al lui Esenin. Alte tălmăciri*, ibidem, p. 353-354

4. DATCU, Iordan, *Introducere* la vol. *Zburătorul. Balade culte româneşti*, Bucureşti, Minerva, 1973, p. XXVI (P.T., 774).

5. Dicţionar de literatură română, Scriitori, reviste, curente, coordonator Dim. Păcurariu, Bucureşti, Univers, 1979, p. 282

6. Dicţionarul general al literaturii române, IV (L-O). Bucureşti, Editura Univers enciclopedic, 2006

7. Dicţionarul Scriitorilor români, M-Q, coordonatori Mircea Zaciu. Marian Papahagi şi Aurel Sasu, Bucureşti, Albatros, 2001

8. MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu şi „Ceasul plantelor amare”*, în *Eseu despre generația războiului*, București, Cartea Românească, 1978, p. 15, 281, 298-300, 307-310, 381, 401

9. MANU, Emil, *Ioanichie Olteanu*, în *Literatura română contemporană*, I. *Poezia*, coordonator Marin Bucur, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1980, p. 404-405

10. MICU, Dumitru, *Ioanichie Olteanu*, în *Scurtă istorie a literaturii române*, II. *Perioada interbelică: Poezia contemporană*, Bucureşti, Iriana, 1995, p. 261; 291-292.

11. MICU, Dumitru, *Mișcarea lirică în anii 1944-1947. Generația „întreruptă”*, în *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I. O., 2000, p. 344, 829.

12. NEGOIȚESCU, I., *Curente noi în poezia din Ardeal*, în Literatură, 1966, p. 378-379. Apărut inițial în *Vremea*, XV, 1943, nr. 706, p. 6-7 și reluat în *De la „elanul juvenil” la „visatul Euphorion”*(*publicistica de tinerețe: 1938-1947*), ediție alcătuită de Lelia Nicolescu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 208-220.

13. NEGOIȚESCU, I., *Glose la poeții tineri de azi*, în *Scriitori moderni*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 459. (Apărut inițial în *Gazeta literară*, 1965, nr. 42, p. 7).

14. NEGOIȚESCU, I., *Lirismul purității și al eșecului*, în *Lampa lui Aladin*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 51-62. Text publicat inițial în *România literară*, III, 1970, nr. 40, p. 1; 3, și reluat în *Engrame*, București, Albatros, 1975, p. 72-80.

15. NEMOIANU, Virgil, *Calmul valorilor*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1971, p. 41-42.

[3] Serghei Esenin, *Op. cit.*, p. 34

16. NIȚESCU, M., *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat, 1979-1995. Dialectica puterii. Eseu politologic*, ediție îngrijită de M. Ciurdariu, București, Humanitas, 1995, p. 255; 330.

17. POANTĂ, Petru, *Baladescul: Ioanichie Olteanu*, în *Modalități lirice contemporane*, Cluj-Napoca, Dacia, 1973, p. 56-60

18. POPA, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Editura Albatros, 1971, p. 420. (Ed. a II-a, revizuită și adăugită, București, Editura Albatros, 1997, p. 396.)

19. REGMAN, Cornel, *Despre câțiva „cerchiști", azi*, în *Dinspre „cercul Literar" spre „optzeciști"*, București, Cartea Românească, 1997, p. 85. Interviu de Florin Muscalu.

20. ROTARU, Ion, *Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu*, în *O istorie a literaturii române*, III, București, Editura Minerva, 1987, p. 198

21. SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, II, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 253

22. SELEJAN, Ana, *Literatura în totalitarism*, II, Sibiu, Thausib, 1995, p. 217

23. SCRIDON, Gavril, *Olteanu Ioanichie*, în *Istoria literaturii maghiare din România: 1918-1989*, Cluj-Napoca, Editura Promedia Plus, 1996, p. 183-188, 275, 493, 546, 596.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

FIGURING EROS IN THE BYZANTINE NOVEL AND ITS ADAPTATIONS: *HYSMINE AND HYSMINIAS*

Andreea Oana TINCA
University of Bucharest

Abstract: This paper aims at analyzing the imagery of love in Hysmine and Hysminias, Eumathios Macrembolites's medieval novel, whose 18th century translation into Romanian was personalized to such an extent that it represents a whole new work and can therefore be discussed in the context of Romanian „popular books" (the so-called „cărți populare"). The text makes use of some Byzantine literary devices, such as the figure of Eros basileus enveloping an allegory of the almighty love, which the inexperienced protagonist should come to know and bow to. The tangible presence of the god, as well as the rendition of love as unnamable rapture and complete belonging to each other, hint at an underlying mystical conception of the erotic.

Keywords: eros, medieval, romance, mystic, byzantine

Ismin și Isminia, romanul scris de Eumathios Macrembolites în secolul al XIII-lea, figurează printre produsele „renașterii bizantine", alături de *Rodanthe și Dosikles* (Theodoros Prodromos) și *Drosilla și Charikles* (Niketas Eugenianos). În Biblioteca Academiei Române se păstrează o traducere manuscrisă (Ms. 4246), pe care D. Popovici o atribuie lui Ioan Cantacuzino[1], considerând că are drept original traducerea în franceză realizată de Fr. de Beauchamps. Textul este mai mult decât o rescriere cuminte a romanului antic târziu, în speță *Leucippe și Clitophon*; el este considerat, consensual, cel mai bun dintre romanele bizantine, atât prin valorificarea moștenirii antice (elemente de mitologie, valorizarea elenismului în raport cu populațiile „barbare"[2]), cât și prin rafinarea tehnicilor de compoziție[3]. Rigorile creștinismului răsăritean nu afectează cu nimic acest roman care glorifică senzualitatea în imagini din cele mai îndrăznețe; totuși, recurența erosului deificat, exaltarea personajelor și complementaritatea lor onomastică mimează un discurs apropiat de cel al unei mistici extatice, încărcat de paradoxuri și subsumat unui sens mai adânc – acela că reîntregirea cuplului atrage după sine acceptarea Erosului și a suveranității sale.

În acord cu convențiile romanului antic târziu, textul urmărește întâmplările nefericite ale unei iubiri, de la prima întâlnire a tinerilor, prilejuită de un oficiu religios, până la dizolvarea tensiunii prin intervenția – articulată retoric – a vocii ultimative a oracolului.

[1] D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945, p. 129, apud. Mircea Anghelescu, *Ismin şi Isminia*, în *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1970, p. 130.

[2] Paul Magdalino, „Some Observations on *Hysmine and Hysminias*", in *Dumbarton Oaks Papers*, nr. 46, *Homo Byzantinus. Papers in Honor of Alexander Kazhdan*, ed. Anthony Cutler și Simon Franklin, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, Columbia, 1992, p. 198.

[3] *Ibid.*

Schema narativă îmbogățește cu o buclă modelul romanului antic târziu: Ismin, ales mesager al sărbătorii anuale a lui Jupiter din orașul Eurykomis, merge să anunțe evenimentul în orașul vecin. La Aulicomis îl întâmpină Isminia, cea care face oficiile de gazdă. Se îndrăgostesc, Ismin e obligat să revină acasă după trei zile, familia Isminiei îl urmează pentru a participa la sărbătoare. Aflând că părinții destinaseră fata unei căsătorii iminente, îndrăgostiții fug din cetate. De aici, peripețiile, recunoașterile și deznodământul previzibil pentru degustătorii literaturii de dragoste și de aventuri.

Pledoaria pentru o lectură alegorică apare în prefața traducerii din 1989 în limba germană[4]. Cum ediția nu ne este accesibilă, vom prezenta alegoria așa cum este ea semnalată de Roderick Beaton, unul dintre cercetătorii romanului bizantin. Pentru editorul german, aventurile se cartografiază pe un traseu real: Eurykomis, Aulikomis, Daphnepolis și Artykomis sunt măștile sub care Macrembolites ascunde Alexandria, Constantinopolul, Antiohia și Efesul[5]. În plan alegoric, iubirea protagonistului pentru Isminia se transfigurează ca „vocație a vieții monastice în omul de lume”[6], în timp ce personajul feminin primește rolurile de Biserică, învățătură creștină sau ipostază a lui Hristos. Interpretarea este, desigur, respinsă de Beaton, pe motivul unui excesiv zel alegorizant. Confesiunea lui Ismin (căci textul este scris la persoana I) se poate citi, însă, și în liniile generale ale misticii, unde divinitatea se înfățișează ca Eros și luminează calea perechii rătăcite.

Climatul spiritual al vremii, dominat de mistica panteistă a Sfântului Simeon, Noul Teolog, nu pare să fie asimilat explicit de Macrembolites. Se topește în roman sugestia unui Eros domnind peste ființă și timp, însă prezența zeului este întotdeauna mediată de vis sau de reprezentări picturale:

„Ensuite, pourtant les yeux sur la muraille d’enceinte, j’y remarque de brillantes peintures. L’une d’elles représentoit un trône d’or; sur ce trône étoit assis un jeune enfant d’un extérieur plein de charmes, nu, et portant un arc, un flambeau, et des ailes. Autour de lui, et dans l’attitude de l’esclavage, on voyot des monarques, des potentats, des tyrans, des animaux féroces, et même leurs rois, ainsi que les habitants des airs et les sujets de Neptune. Près de lui se tenoient aussi deux femmes semblables à des fantômes, toutes deux d’une taille démésurée, et annonçant par leurs rides une vieillesse plus que centenaire. L’une d’elles étoit entièrement blanche, l’autre entièrement noire”[7]

Portretul de tip *Eros Basileus*, apariție nouă în romanul bizantin, a fost pus în legătură cu figura lui *Amor* din romanele cavalerești (în special cu *Roman de la rose*[8]), în contextul unei reorientări a genului spre literatura occidentală. Textul mustește de alegorii ekphrastice pe care protagonistul, necopt, nu le poate decoda adecvat, așadar e nevoie de intervenția

[4] Eustathios Makrembolites: *Hysmine und Hysminias*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Karl Plepelits, Hiersemann, Stuttgart, 1989.

[5] Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, ediția a II-a, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 213.

[6] Karl Plepelits, în Eustathios Makrembolites, 1989, apud. Roderick Beaton, *ed. cit.*.

[7] Eumathios Macrembolites, *Aventures de Hysminé et Hysminias*, trad, de Ph. Lebas, Paris, 1828, p. 232.

[8] Carolina Cupane, „Eros Basileus. La figura di Eros nel romanzo bizantino d’amore”, în *Atti della Reale Accademia di Scienze e Arti di Palermo*, vol. 33, 1973-1974.

prietenului Kratisthenes pentru ca semnificația lor să se limpezească. Fragmentul citat este glosat în text ca alegorie pentru atotputernicia iubirii, înstăpânită peste ființe, peste zi și noapte. Întâlnirea cu Eros va deveni un motiv recurent, prin care insensibilul Ismin este adus tot mai aproape de înțelepciunea de a accepta evidența iubirii și a-i deveni, astfel, supus. Putem bănui o intenție didactică în spatele fragmentelor ekphrastice, motivată de scenariul inițiatic ce subîntinde evoluția protagonistului, întrucât romanul este și unul al formării.

Romanul bizantin anunță o vârstă a prozei ce privește pentru prima dată către interioritatea individului, de unde și digresiunile de la firul narativ principal, marcate uneori ca monolog meditativ, alteori ca lamento adresat unei iubite inaccesibile sau înstrăinate. Altele erau încercările pe care le avea de înfruntat cuplul din romanul antichității târzii: „Cu totul absentă din orizontul sentimental al romanului grec este, în sfârșit, faza curtării: eroul și eroina nu au de depășit decât obstacole exterioare, raportul emoțional dintre ei este clar încă de la început.”[9] În schimb, faptul de a-l servi pe Jupiter îl înfășoară pe Ismin într-o aură de indiferență față de lume, pe care personajul și-o întreține cu superbie; deși înțelege coregrafia delicată a mâinilor Isminiei care îi aduc cupa la banchet atingându-le în trecere pe ale sale, îi disprețuiește eforturile (uneori ostentativ, iar aici intenționalitatea didactică a textului începe să-și dezvăluie mecanismele). Întâlnirea cu un Eros personificat funcționează ca o binevenită lecție de morală, prin care zeul iubirii îi încredințează fata:

„Au milieu de ce chœur si brillant et si gracieux au milieu des couronnes, des hymnes, et des chants d’amour, j’apperçois encore le fils de Vénus assis sur sur son char élevé ; il étoit vêtu avec une magnificence royale, et tenoit Hysminé par la main. À cette vue, je demeurai frappé de surprise. Hysminias, me dit-il, voilà ton Hysminé. Elle est à toi. Et en prononçant ces paroles il mit la main d’Hysminé dans la mienne, puis s’envola loin de mes yeux, entraînant le sommeil avec lui.”[10]

Ismin nu dă semne a înțelege întâmplarea altfel decât ca pe un act literal de generozitate. Ființa care își investește soarta în celălalt în detrimentul voinței pare deocamdată o ficțiune la care mintea personajului masculin rămâne opacă. Abia odată cu constrângerile exterioare, adică atunci când primește vestea că cele trei zile s-au scurs și e vremea pentru a se întoarce la Eurykomis, apar atașamentul pentru Isminia, noaptea albă, somnul în zori și visele de împlinire.

În miezul acestei povești care în ultimă instanță nu își dorește decât să fie salvată de la uitare (Ismin își compară tribulațiile cu muncile lui Hercule și cere îndurare – și nemurire – de la Jupiter), consemnarea trecerii de la deznădejde la bucurie se îmbină cu o conștiință a artificiului și a operei de artă ca produs artizanal. Nașterea iubirii, cu indecizia pudică a primelor priviri urmate de răbufnirea dorinței, e tema ce i-ar permite autorului să depășească un canon încă debitor doctrinei imitative. Îndrăzneț prin scenele erotice, romanul nu le

[9] Idem, „Concezione e rappresentazione dell’amore nella narrative tardo-bizantina. Un tentativo di analisi comparata”, în *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche. Colloquio Internazionale Verona, 4-6 aprilie 1990*. Volum îngrijit de A. M. Babbi, A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, C. Stevanoni, Rubbettino, 1992, p. 285 (tr. mea).

[10] Eumathios Macrembolites, *op. cit.*, p. 134.

introduce, totuși, decât în momentele onirice sau ca artefacte alegorice, vădind o justificabilă precauție. Într-un climat în care Părinții Bisericii consideră că „boala din dragoste" e o slăbiciune prin care spiritul se îndepărtează de traseul ascendent, „dragostea e înțeleasă ca o maladie spirituală și fizică ce întunecă rațiunea, distruge psihicul, slăbește omul, e cauza morții sale naturale și fizice"[11], așadar singura posibilitate de a scrie în acord cu restricțiile religioase rămâne obiectivarea în text a naratorului, care devine sieși judecător[12]. Pentru a se conforma acestui topos, Ismin își relatează povestea la persoana I.

Dacă se poate vorbi despre o dimensiune mistică a romanului nostru, aceea se poate găsi tocmai în tratarea suferinței, învestită cu sens și direcționată spre momentul reunirii perechii. În subsolul textului e înscris cuplul arhetipal, strâns unit în polaritatea jungiană a lui *animus* și *anima*, idee ce se regăsește în convergența nominală a protagoniștilor. În narațiune, polaritatea Ismin-Isminia îmbracă forma unei *unio mystica* numai după personajele trec prin cercurile dorinței alimentate de neliniște și distanță:

„Chratisthène sortit. Resté seul sur ma couche, j'étois agité par les fluctuations de mille pensées, comme un vaisseau balotté par lesvagues et par la tempête. La tristesse, la joie, la frayeur, la confiance, s'emparoient tuor-à-tour de mon esprit, et tour-à-tour je passois du plaisir à la crainte. L'espoir du succès charmoit mon ame, mais la crainte du malheur ébranloit mon esprit."[13]

Așa cum misticii aveau să găsească lumina divină la capătul nopții, Ismin petrece, aici, o noapte de tulburare numai spre a regăsi o Isminia și mai strălucitoare după aventurile despărțirii.

Textul românesc păstrează în centru imaginea unui Amor despotic, recunoscut pentru puterea sa de către personajele mature, însă nu și de neinițiatul Ismin. Lui i se înscenează un proces în care zeul ia un chip tiranic, cu arcul și săgețile transformate în arme letale întrucât, în logica textului, cel ce ignoră stăpânirea iubirii are de plătit cu viața:

„Amoriul să afla cu arcul în mână, ochii lui înfricoșați, fața înfocată de mânie și cu nebăgare de samă la cinstea ce îi dam făr de vreme. « Tu ești, obraznicule muritoriu, îmi zisă cu un glas înfricoșat, tu ești acela ce stai împotriva puterii mele? Tu ești acela carile singur vrei să scapi de puterea mé? Acest dumnezău a căruea te țîi ministru, însuși el nu me-au stătut cu împotrivire. Să mori, obraznicule, să mori, căci eu nu priimăsc o inimă ce mă aruncă și nu mi să supune! Voesc sângele tău! » Eu mă aflam în vremea aceea ca un dobitoc gata spre jărtfă și carile aștaptă mâna preotului ca să-l junghie. Văzuiu brațul înnălțat, arcul întins, săgețile gata a să porni și era toate gata spre răsplătirea vinovății mele."[14]

[11] Massimo Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni Editore, Roma, 1976, p. 133 (trad. mea).
[12] *Ibid.*, p. 134.
[13] Eumathios Macrembolites, *op. cit.*, p. 133.
[14] *** *Ismin*, în Ms. Rom. 4246 BAR, f. 16^{v}.

Fragmentul face parte din visul lui Ismin și este decodat de Cratisthen drept erupție a sentimentului de o violență ce nu poate fi înăbușită. Săgeata lui Amor e un *pharmakon*: dragostea oferă justa măsură pentru ca îndrăgostitul să se poată vindeca de boală, în timp ce o respingere trăiește latent și răbufnește oniric. Unui cititor contemporan, episodul îi poate părea șarjat. Pentru gustul bizantin, însă, alegoria are o conotație pozitivă, întrucât concentrează o doctrină în care valoarea artistică se judecă în măsura asemănării cu un model[15]. De aici, preferința pentru reprezentările mitologice și abundența scenelor ekphrastice.

Atenția pentru artificiul retoric transpare și în discursul rostit de protagonist către Cratisthen:

„Tu, fiiul ceriului, prieteșugul dumnezăesc, tu eşti darul cel mai dulce care dumnezău întru dragostea lui au dăruit oamenilor. Tu cunoşti mai înainte voinţile lor şi treci către dânşii prin a ta bună voe şi te dai cu bucurie inimilor lor, ce sînt gata a te priimi. Păgânii nu-l cunosc, căci aceia ce eai număsc prieteşug nu iaste decât o nălucire şi legătura ce-i trage pre ei spre prieteşug iaste vicleană şi interesată, căci numai nevoe şi trebuinţa ce are unii pentru alţii îi sileşte să cunoască între ei oarişcare unire. […] Ce dăosăbire de ceea ce să petrece între noi! Având tot acelaşi gând, tot aceeaşi poftă şi tot o voinţă, bucuriea şi necazul iaste împărtăşit între noi. Fericirea ta iaste pentru mine şi a mea pentru tine, sufletul mieu iaste al tău şi al tău iaste al mieu.”[16]

Sesizând înflăcărarea lui Ismin, Cratisthen îl anunță că ceea ce el prezintă este, de fapt, o simptomatologie a iubirii. Încercând să elogieze prietenia, Ismin se se lasă purtat de patimă și își descrie dragostea nenumită pentru fata de la palat: „Nu, iubitul mieu Ismin, nu, nu vei auzi mulţămire din gura mé, căci Isminiea va zavistui, că aceste ce închipueşti întru mine şi le zici pentru mine nu sînt pentru mine, ce pentru dânsa tu te amăgeşti întru fadacsea ta, căci vrând să lauzi şi să perigrapsăşti prieteşugul, ai lăudat şi ai perigrapsit amoriul, fiindcă cel ce nu l-au simţit nu poate niciodată a grăi aşa de curat pentru dânsul”[17]. Iubirea desăvârșită și demnă de slavă se conturează, așadar, ca uniune mistică, greu accesibilă și la fel de greu descriptibilă. Paralelismul, repetiția și chiasmul sunt figurile predilecte ale discursului citat, ceea ce înseamnă că dragostea mistică, figurată aici printr-un imaginar violent și tumultuos, se naște și din exploatarea paradoxului.

Mircea Anghelescu citește stările de tulburare ale personajului (specifice doar versiunii românești, nu și traducerii franceze) în cheia gustului preromantic pentru literatura meditativă, cu eroi ce încep să își chestioneze interioritatea[18]. Faptul că romanul s-a tradus într-o Franță libertină, iluministă, a contribuit la accentuarea efectivă a elementelor sentimentale, dar și la receptarea textului ca literatură sentimentalistă. La mijloc poate fi și problema interpretării, înscrisă în codurile epocii ce restituie texul, acordându-i un loc și o etichetă în canonul propriu.

[15] Roderick Beaton, *op. cit.*, p. 63.
[16] *** *Ismin*, ms. cit.
[17] *Ibid.*
[18] Mircea Anghelescu, *art. cit.*, p. 132.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Bibliografie

Corpus de texte:

*** *Ismin*, în Ms. Rom. 4246 BAR.

Macrembolites, Eumathios, *Aventures de Hysminé et Hysminias*, trad. de Ph. Lebas, Paris, 1828.

Studii critice:

Anghelescu, Mircea, *Ismin şi Isminia*, în *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1970.

Beaton, Roderick, *The Medieval Greek Romance*, ediția I, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; ed. a II-a, 1996.

Ciavolella, Massimo, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni Editore, Roma, 1976.

Cupane, Carolina, „Eros Basileus. La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore", în *Atti della Reale Accademia di Scienze e Arti di Palermo*, vol. 33, 1973-1974.

Idem, „Concezione e rappresentazione dell'amore nella narrative tardo-bizantina. Un tentativo di analisi comparata", în *Medioevo romanzo e orientale. Testi e prospettive storiografiche. Colloquio Internazionale Verona, 4-6 aprilie 1990*. Volum îngrijit de A. M. Babbi, A. Pioletti, F. Rizzo Nervo, C. Stevanoni, Rubbettino, 1992.

Magdalino, Paul, „Some Observations on *Hysmine and Hysminias*", in *Dumbarton Oaks Papers*, nr. 46, *Homo Byzantinus. Papers in Honor of Alexander Kazhdan*, ed. Anthony Cutler și Simon Franklin, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, Columbia, 1992.

ANA BLANDIANA AND HER LITERARY GENERATION

Anamaria DOBRESCU (POPA)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Referring to her belonging to her literary generation, Ana Blandiana confessed that, since early in her career, she had felt a mismatch between her poetic attitudes and those of most of her peers. The first conscious separation from her generation took place at the end of high school, after her literary debut. The poet felt and manifested her openness to the artistic manifestations of younger generations, being interested in their way of perceiving the world and whether they were still reading her works. Therefore, this study will try to focus on the relationship of the poet with her literary generation and her conception of the generations.

Keywords: Ana Blandiana, literary generations, myths, poetic attitudes

Mitologicul hrănește literatura asemeni unei seve originare al cărei flux, nevăzut uneori, îmbogățește textul cu semnificații mai mult sau mai puțin surprinzătoare. Substratul mitologic se perpetuează sub forma unor tipare existențiale individuale care, proiectate la o anumită scară de generalitate, se transformă în experiențe culturale ancestrale încifrate sub forma unor arhetipuri ce determină experiența scriiturii în mod conștient sau inconștient. Actul scriiturii individualizează această zestre culturală și o îmbogățește, iar cu cât actul lecturii o recreează și o re-recreează cu fiecare re-lectura, filonul mitologic este amplificat. Elementele de origine mitologică transpar în text prin referințe directe sau indirecte.

Pornind, așadar, de la premisa că mitul este cea mai veche manifestare culturală umană, componenta implicită și explicită a oricărui fapt de cultură, considerăm că opera unei personalități eminamente culturale ca cea a Anei Blandiana, nu poate fi pe deplin înțeleasă și receptată fără relevarea dimensiunilor mitice ale operei sale. Faptul că poeta s-a afirmat și s-a format în perioada anilor '60-'70, caracterizați și de redescoperirea și reinterpretarea miturilor, nu face decât să justifice cu atât mai mult demersul nostru hermeneutic.

Într-o perioadă în care literatura este redusă la funcția ei referențială și propagandistică, aservită ideologiei socialist-comuniste ce dorea a se impune în mod abuziv, anii '60 se remarcă printr-o revigorare a lirismului „pur" și prin reinstaurarea esteticului atât ca valoare artistică, cât și ca alternativă existențială. O nouă generație de poeți se afirmă, reușind să detroneze discursul proletcultist epicizat și eticizant, declarativ și patriotard, în favoarea unei poezii ce reface legăturile rupte cu lirica marilor poeți interbelici. Ei redescoperă și redefinesc esența lirismului, cu tot ceea ce presupune el: frumos, trăire autentică, profunzime ideatică, interioritate, subiectivism, dramatism existențial, meditație metafizică. E vorba, bineînțeles, de generația poeților Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Constanța Buzea și Ana Blandiana.

Otilia Valeria Coman, după numele său real, își are originea în Timișoara, dar Ana Blandiana, poeta, își are originea în inima Ardealului, în spațiul din apropierea Albei Iulia,

impregnat, din vremuri străvechi, cu o aură mitică. Mama sa se trăgea din comuna Blandiana, al cărei nume provine din denumirea romană *Portus Bland* a unui loc din apropiere, fost ”port” pentru transportul sării pe râul Mureș. În comuna Blandiana există diferite vestigii arheologice din diferite epoci, printre care și ruinele unei așezări romane – *mansio* – în care s-au găsit urmele unui templu închinat zeului Mithra. În Iranul arhaic, Mithra era o divinitate de prim rang. Cultul lui s-a răspândit și în Imperiul Roman prin intermediul soldaților latini. Mithra era zeul luminii, cunoscut sub numele de "Deus Sol Invictus", fiindcă el s-a luptat cu soarele și a capturat taurul divin, din al cărui sânge au apărut toate plantele și animalele folositoare omului. Străbătând ziua cerul, Mithra vede și aude totul din cer sau de pe pământ, întrucât el are 10.000 de ochi și 1000 de urechi. Sărbătoarea cea mai importantă în cinstea zeului este nașterea sa pe 25 decembrie, când păstorii din ținut au venit să i se închine.

Am stăruit puțin asupra acestor semnificații mitologice, deoarece am considerat că el ar putea avea o înrâurire, chiar dacă indirectă, asupra moștenirii culturale a scriitoarei, preluată, în copilărie, din folclorul și credințele străvechi ale satului natal al mamei sale. Motivul luminii, ochilor și sângelui, amintite mai sus, specifice temei cunoașterii, apar deseori în lirica sa și sunt reprezentative pentru concepția artistică a Anei Blandiana. Desigur, aceste motive sunt de largă circulație, și mai mult ca sigur ele și-au făcut loc în imaginarul blandian mai degrabă prin intermediul liricii blagiene, care a avut o influență vizibilă asupra viziunii artistice a poetei. Totuși, se poate remarca apartenența la aceeași matrice culturală și spirituală a celor doi, cu atât mai mult cu cât amândoi își au originea, cel puțin cultural, în același spațiu geografic. Legătura strânsă dintre poet și matricea sa spirituală sunt exprimate și în poemul *Dintr-un sat.*

„Fiecare venim dintr-un sat -
Unii direct, alții trecând prin părinți,
Unii direct, purtători de eresuri si basme,
Fericiții putând să se-ntoarcă oricând. […]

Vreau drumul părinților mei să-l întorc,
Vreau satul cu sunetul lacrimei mele,
Poteca din holde știută din somn
Și reintrarea vorbelor în lucruri. ”[1]

Una dintre principalele caracteristici ale generației sale literare este preocuparea pentru definirea relației poet/creator-univers, într-o viziune chiar de sorginte blagiană, dar și orfică, de un vitalism exuberant, prin care ființa intimă a creatorului caută a se pune în armonie cu stihiile. *„Contactul nemijlocit cu stihiile și, mai ales, reprezentarea lor timpurie după credințe naive, dar vaste și tulburătoare, și, ca atare, fecunde în plan artistic, au marcat definitiv biografia lor de artiști.”*[2](Mircea Martin). O altă trăsătură definitorie ar fi *„cea a descoperirii trăirii și rostirii cu subtext etic (dar deloc moralizator, ca înainte!) […] ce provine dintr-o stare de criză, dintr-un dezacord între ființa rațională și interogativă și*

[1] Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1989, pg. 20.
[2] Mircea Martin, *Generație și creație,* E.P.L., București, 1969.

iraționalitatea universului."[3] Poeții percep fondul grav, tragic al existenței și încearcă a se căuta pe sine prin poezie, găsindu-și locul și rostul într-un univers ostracizant.

Din aceste considerente, și nu numai, se poate afirma că Ana Blandiana este o reprezentantă tipică a generației sale, iar viziunea, trăirile și temele volumului său de debut confirmă acest fapt în mod incontestabil. Eugen Simion constata chiar o coincidență a obsesiilor și a miturilor din opera ei cu cele din operele colegilor de generație: *„Candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul și toate celelalte ficțiuni ale adolescenței intră și în poemele din Persoana întâi plural (titlul în sine vrea să sugereze identificarea eului poetic cu destinul colectiv)"*[4]

Unirea cu natura este una dintre temele preferate de Ana Blandiana. Gaston Bachelard consideră că această legătură are la bază iubirea în totalitatea ei. Fără să știm de ce, *„sentimentul pentru natură este atât de durabil în anumite suflete, tocmai pentru că, în forma sa originară, el este la originea tuturor sentimentelor. E sentimentul filial. Toate formele de iubire cuprind un element de iubire față de o mamă. Natura este pentru omul adult [. . .] o mamă atoatecuprinzătoare, eternă și proiectată în infinit. Sentimentul, natură este o proiecție a mamei"*[5]. Astfel unirea cu natura este un lucru firesc pentru orice creator de artă.[6] Poezia *Legături* este reprezentativă în acest sens:

„Totul este eu însămi.
Dați-mi o frunza care sa nu-mi semene,
Ajutați-mă sa găsesc un animal
Care sa nu geamă cu glasul meu.
Pe unde calc pământul se despica
Si morții care poarta chipul meu
Îi vad îmbrățișați si procreând alți morți
De ce atâtea legături cu lumea,
Părinți atâția si urmași siliți
Si toata-aceasta nebunească-asemănare?
Mă hăituiește universul cu mii de fete ale mele
Si nu pot sa mă apar decât lovind în mine."[7]

Apa are foarte multe ipostaze, în multe scrieri ale autoarei: apa-mamă, apa-elementul primordial al creației, apa-speranța pură, apa-hrană pentru toate ființele lumii, apa-hrană sufletească-speranță. Ploaia, ca simbol al apei în ipostaza ei vitală, generatoare de viață, apare și în poemul *Descântec de ploaie.*

„Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile,
Înnebunitele ploi și ploile calme,
Ploile feciorelnice și ploile-dezlănțuite femei,

[3] Iulian Boldea, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Brașov, 2000, pg. 9.
[4] Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* vol.IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989, pg. 151.
[5] Gaston, Bachelard, *Apa și visele*, *Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 131.
[6] Gaston, Bachelard, *Apa și visele*, *Eseu despre imaginația materiei*, Traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 131.
[7] Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1989, pg. 27.

Ploile proaspete si plictisitoarele ploi fără sfârşit,
Iubesc ploile, iubesc cu patimă ploile […]"[8]

De aceea trebuie ca tocmai poetul să cânte ploile, deoarece creatorul de artă este poate singurul care are harul de a da o undă de speranţă omenirii prin arta pură, prin opera de artă, care poate oferi adevăratul catharsis al sufletului omenesc.

Referindu-se la apartenenţa sa la generaţia ei literară, Ana Blandiana mărturisea în *Fals tratat de manipulare* că, încă de timpuriu, a simţit o neconcordanţă între atitudinile ei poetice şi ale celor mai mulţi dintre colegii ei. Prima desprindere conştientă de generaţia ei s-a făcut la sfârşitul liceului, după debutul ei publicistic, când a realizat că unul din colegii ei şi-a renegat tatăl, deţinut politic: *„Dezicându-se de propriul lui tată şi în aceeaşi măsură – simţeam - şi de mine, colegul - pe care nu aveam să-l iert niciodată – a contribuit esenţial la desprinderea de generaţia mea. Mă simţeam ca o rană căreia i s-a smuls cu sălbăticie bandajul, şi am decis să rămân aşa."*[9]

Interesant e că poeta s-a arătat şi s-a simţit mereu deschisă la manifestările artistice ale generaţiilor mai tinere, fiind interesată de modul lor de a percepe lumea şi dacă ei o mai citesc pe ea, dacă vocea ei mai este încă reprezentativă pentru ei. Impresionantă rămâne viziunea proprie a scriitoarei faţă de ideea de generaţie, împărtăşită tot în acelaşi volum: *„Poezia devine ea însăşi o generaţie în care te poţi întâlni, fără să te miri cu orice mare autor, fără să simţi diferenţele învelişurilor temporare, fericit doar de căutarea aceluiaşi miez"*[10]

BIBLIOGRAFIE

1. Bachelard, Gaston, *Apa şi visele*, *Eseu despre imaginaţia materiei*, Editura Univers, Bucureşti, 1995
2. Blandiana, Ana, *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013
3. Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989
4. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Braşov
5. Enache, Daniel Cristea, *Generaţia '60,* Ed. Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013
6. Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie,* E.P.L., Bucureşti, 1969
7. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989

[8] Blandiana, Ana, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, pg. 2.
[9] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013, pg. 33.
[10] Blandiana, Ana – *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013, pg. 59.

INITIATION THROUGH DREAMS AND PLAY: MIRCEA CĂRTĂRESCU VS. LEWIS CARROLL

Andreea SÂNCELEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Romanian author Mircea Cărtărescu's prose is characterized by a strong romantic core that is moulded through postmodern techniques and enriched by surrealist elements in order to create worlds dominated by dreams and imagination. Added to these, there can be identified certain mechanisms and motifs specific to the two worlds created by Lewis Carroll in Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There, on which the present paper focuses.
Thus, we will analyse Cărtărescu's novel Travesti (1994) and the short story REM from the volume Visul (1989), comparing them to the two Alice books and focusing on identifying similar mechanisms like the power of dreams and play, the one of language etc., and motifs like the one of doubles/ couples, of the mirror, of childhood etc.

Keywords: initiation, dreams, play, doubles, childhood, reality

Proza lui Mircea Cărtărescu, de la nuvelele cuprinse în *Visul* (1989) până la romanul *Orbitor*, cu cele trei volume *Aripa stângă* (1996), *Corpul* (2002) şi *Aripa dreaptă* (2007), este, în opinia lui Carmen Muşat, „un amalgam inedit de tehnici şi procedee postmoderniste aplicate asupra unei substanţe (tematice, temperamentale, senzoriale) de factură preponderent romantică"[1], cărora li se adaugă şi elemente suprarealiste[2]. În contextul acestei ţesături specifică nuvelelor şi romanelor sale, îşi fac loc aproape inevitabil intertextualitatea, prin preluări din Eminescu, Puşkin[3] sau Georg Trakl, precum şi împrumutarea unor motive din universurile create de Kafka şi Borges (labirintul)[4], Poe şi Hoffman (dublul)[5] etc. Acestora li se adaugă şi preluarea unor mecanisme şi motive specifice celor două lumi create de Lewis Carroll în *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor* şi *Aventurile lui Alice din Ţara din Oglindă*, firească, oarecum, dacă luăm în considerare că însuşi Cărtărescu îl consideră pe scriitorul britanic un precursor al postmodernismului în studiul său *Postmodernismul românesc*, acesta fiind, de asemenea, revendicat de suprarealişti[6] şi puternic influenţat de literatura romantică[7].

[1] Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 341.
[2] Eugen Simion (coord.), *Dicţionar general al literaturii române*, Vol. C/D, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, pp. 153-154.
[3] Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 341.
[4] Geo Vasile, *De veghe în lanul de proză. De la Mircea Eliade la Mircea Cărtărescu*, Editura Lumen, Iaşi, 2009, p. 184.
[5] Carmen Muşat, *op. cit.*, pp. 343-344.
[6] André Breton, *Anthology of Black Humour*, traducere şi prefaţă de Mark Polizzotti, City Lights Books, San Francisco, 1997, p. 104.
[7] Morton N. Cohen, *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996, p. 106.

Astfel, următoarele pagini vor fi dedicate studiului comparativ al celor două cărţi *Alice* şi a două din textele în proză ale scriitorului român: *REM*, povestire din volumul *Visul*, care are, mai degrabă, dimensiunile şi construcţia unui microroman, şi romanul *Travesti* (1994), pe care le considerăm reprezentative în acest sens atât datorită dimensiunilor şi construcţiei asemănătoare celor două romane ale lui Carroll, cât şi datorită punţilor de legătură ce pot fi stabilite între acestea.

În primul rând, pornind pe urmele scriitorilor romantici, ambii prozatori manifestă o preferinţă pentru vârsta copilăriei (de care se folosesc pentru a accesa dimensiuni insolite), iar în cazul lui Cărtărescu putem vorbi, în plus, şi de o preferinţă a vârstei adolescenţei în *Travesti* (apropiată de cea a copilăriei prin forţa imaginativă ce o caracterizează[8]), în detrimentul celei a maturităţii, cei doi considerând copilul ca având puterea imaginativă şi deschiderea, nepervertite încă de lumea materială, de transformările biologice şi de influenţa socială, de a accesa planuri superioare celui concret, în fiinţa sa împletindu-se simplitatea şi complexitatea, candoarea şi puterea de visare. În acelaşi context, de menţionat este faptul că ambii scriitori aleg vara ca anotimp specific copilăriei (întâmplările din tabăra de la Budila din *Travesti* şi cele prin care trece Nana la tanti Aura în *REM* au loc în acest anotimp, la fel ca acţiunea din prima carte *Alice*), în timp ce iarna este specifică vîrstei maturităţii (scriitorul din primul roman al lui Cărtărescu şi Nana ajunsă la vârsta de 35 de ani din al doilea îşi amintesc aceste întâmplări pe timp de iarnă, asemenea acţiunii din a doua carte *Alice*, mult mai plină de nostalgie şi mai intelectualizată decât prima).

Astfel, scriitorul din *Travesti*, care, ajuns la maturitate, îşi aminteşte momentele petrecute în adolescenţă în tabăra de la Budila, afirmă, văzându-şi în oglindă „silueta chircită, patetică, a fostului visător”[9], „Maturitatea mă chinuie şi mă scârbeşte”[10], simţind că la 17 ani era „ca un cavaler fără pată şi prihană”[11]. Însă, în ciuda acestei priviri înapoi plină de nostalgie, adolescentul, la rândul său, aflat în mijlocul colegilor, îi priveşte dezgustat, simţind, în acelaşi timp, şi o chemare lăuntrică de a li se alătura, opunându-le, însă, imaginea unor fetiţe din ciclul primar care „se ţineau deoparte, îmbrăcate frumos şi bine-bine pieptănate, şoptindu-şi mereu câte ceva la ureche şi râzând. Îmi plăceau atât de mult fetiţele astea de nouă sau zece ani, graţioase ca desenate cu peniţa […]”[12], ajungând să se întrebe îndurerat, privind lascivitatea celor mai mari,: “De ce trebuiau să cadă? De ce măcar unele nu puteau să rămână mereu aşa, naive, graţioase şi senine? Căci numai fiinţa lor cunoştea minunea asta: corpul care se confundă perfect cu sufletul. De ce, pe când viermele hidos devine future, fetiţele, fluturi gingaşi, trebuiau să se preschimbe în larve păroase, preocreatoare şi rapace? […] Da, Toate aveau să ajungă într-un pat, un pat nupţial, dar care n-avea să fie decât, travestit, catafalcul”[13] Este aproape ca şi cum l-am auzi vorbind pe Lewis Carroll, care a avut atât de multe prietene fetiţe şi de care s-a distanţat odată cu maturizarea acestora şi, mai ales, după căsătoria lor, ajungând să se emoţioneze de fiecare dată, însă, când, în ultima parte a vieţii, primea câte o

[8] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Vol. II, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003, p. 368.
[9] Mircea Cărtărescu, *Travesti*, Ediţia a 3-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 74.
[10] *Ibidem*, p. 72.
[11] *Ibidem*, p. 9.
[12] *Ibidem*, p. 105.
[13] *Ibidem*, p. 106.

scrisoare plină de afecţiune de la una dintre acestea[14], căci, foarte posibil, asemenea lui Cărtărescu, acesta ar fi afirmat "Sunt încă un copil rătăcit în lume"[15].

Mai mult, asemenea scriitorului britanic, Cărtărescu alege drept personaj principal al unuia dintre cele mai bune dintre textele sale de proză, *REM*, o fetiţă care nu împlinise încă 12 ani, vârstă a ieşirii din copilărie (căci atunci are prima menstră), care are darul de a descoperi, prin intermediul visului şi al jocului, un tărâm unde se află Totul. Legăturile dintre Nana (Svetlana) şi Alice sunt multiple, pornind de la aspecte mai puţin importante cum ar fi faptul că ambele sunt foarte pofticioase, aspect care pe eroina lui Carroll o marchează profund, sau că Nana este însoţită în unele din aventurile sale de pisica Gigi, la fel cum Alice e însoţită de amintirea pisicii sale de acasă, Dinah, sau de Pisica de Cheshire în Ţara Minunilor, iar, atunci când are visele iniţiatice, eroina lui Cărtărescu poartă o pijama cu iepuraşi, amintind de Iepurele Alb care o atrage pe Alice în Ţara Minunilor.

Dincolo de acestea, însă, cele două fetiţe nu sunt doar de vârste apropiate, dar Nana manifestă aceeaşi curiozitate şi fascinaţie pentru ceea ce ar putea descoperi prin vis şi joc ca şi Alice, fiind una dintre puţinii privilegiaţi care pot pătrunde în dimensiunea REM-ului şi considerând, ajunsă la maturitate, că această aventură a sa a fost "singurul lucru pentru care cred că am venit pe lume, pentru care am fost aleasă"[16]. Probabil la fel a gândit şi Alice Liddell, cea care l-a inspirat pe Carroll în crearea eroinei sale, aceasta ieşind din anonimat şi rămânând în atenţia posterităţii doar prin legătura sa cu cele două cărţi *Alice*. De asemenea, la fel ca şi Alice, care este aleasă de Carroll pentru a porni în aventurile din cele două lumi onirice datorită calităţilor sale, Nana este, la rândul său, aleasă de Egor, "Călăuza" şi "Paznicul" REM-ului, după ce trece de proba visului indus de scoica pe care acesta i-o dăruieşte. Având acelaşi rol ca şi Iepurele Alb din Ţara Minunilor şi Regina Roşie din cea din Oglindă, Egor o iniţiază de Nana în aventura descoperirii REM-ului, avertizând-o: "Dormi cu atenţie, nu te grăbi. Ai încredere-n tine"[17], amintind, astfel, de Regina care îi spune lui Alice: "ţine minte cine eşti"[18].

Însă, după cum observă Andrei Bodiu, vârsta copilăriei nu mai este, în proza lui Cărtărescu, una a inocenţei pure, căci, "deşi rămâne un teritoriu fascinant, poate ascunde comportamentele «oamenilor mari»"[19]. Într-adevăr, fetiţele pe care le observă adolescentul din *Travesti* trădează uneori gesturi sau atitudini de domnişoare, în timp ce copilele din *REM* dau dovadă de cruzime şi nedreptate, chiar dacă faţă de o biată păpuşă de cârpă, atunci când o judecă, pentru ca, mai apoi, să o spânzure şi să o ardă pe rug. Acelaşi lucru poate fi afirmat şi despre eroina lui Carroll, căci lumile pe care aceasta le visează sunt contodente şi agresive în

---

[14] Donald Rackin, *Love and Death in Carroll's Alices* în Harold Bloom (ed.), "Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland", Infobase Publishing, New York, 2006, p. 149.

[15] Mircea Cărtărescu apud Ştefania Coşovei, *„Visul e o parte a realităţii". Interviu cu Mircea Cărtărescu*, în „Luceafărul de dimineaţă", Nr. 9/ 8 aprilie 2009, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=12427, [accesat în 11.11.2014].

[16] Mircea Cărtărescu, *Visul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 153.

[17] *Ibidem*, p. 205.

[18] Lewis Carroll, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Editura Prut Internaţional, Chişinău, 2005, p. 38.

[19] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2000, p. 40.

nenumărate momente. Totuşi, apare aici ideea identificării autorului, şi a creatorului, în cele din urmă, acestor lumi şi vise, cu personajele pe care le creează, inclusiv Nana[20] şi Alice[21], identificare care ar putea fi sursa acestei întunecări a copilăriei. Dar, în cele din urmă, ambii scriitori aduc un elogiu acestei vîrste, inclusiv prin versurile ce apar la începutul volumului *Visul*, preluate din *Trecut-au anii* de M. Eminescu, sau poeziile care deschid şi încheie cele două cărţi *Alice*, unde copilăria este înfăţişată ca o vârstă de aur. În acelaşi registru se înscrie, în cazul lui Cărtărescu, şi episodul cu tentă erotică dintre Savin şi Clara din *Travesti* (unul asemănător fiind inclus şi în *Jocul*, povestirea care deschide volumul *Visul*), dar care, spre deosebire de vulgaritatea manifestărilor comune de acest fel, are loc într-o vale cu flori, unde cei doi îndrăgostiţi "Stăteau goi, culcaţi pe spate, sub soarele fierbinte, ţinându-se de mână şi privindu-se în ochi. Un abur de naivitate şi nevinovăţie le aurea feţele de copii şi totul era ca dintr-un vis vechi […]", depăşind „orice căldură animală, trecând direct în spiritual şi cristalin"[22].

Strâns legată de lumea copilăriei este cea a jocului, dominată de puterea de imaginaţie şi de cea creatoare, iar cele două cărţi *Alice*, precum şi microromanul *REM* abundă în elemente de acest gen. Jocul, asemenea visului, ocupă prim-planul celor trei cărţi, căci în aventurile lui Alice nu numai că apar personaje preluate din poezii, cântece sau jocuri pentru copii, cum ar fi Humty Dumpty, fraţii Tweedledee şi Tweedledum, sau jocuri propriu-zise, cum este consiliul cu alergări sau jocul de şah din a doua carte *Alice*, ci întreaga lor structură se bazează pe joc: cu limbajul, cu logica, cu normele obişnuite, specifice lumii reale, cu perspectivele etc., atât Ţara Minunilor, cât şi cea din Oglindă stând sub semnul parodiei, al ironiei şi satirei, în timp ce în *REM* toate întâmplările se rotesc în jurul jocului de-a Reginele, pe care îl iniţiază cele şapte copile, precum şi în jurul viselor Nanei şi ale întâlnirilor sale cu Egor.

În ceea ce priveşte acest joc al fetelor din microromanul din Cărtărescu şi rolul pe care Nana ajunge să îl joace în cadrul acestuia, trebuie făcute câteva menţiuni. Ca urmare a deciziei ca fiecare dintre participante să devină Regină pentru o zi, revenindu-i o culoare, o floare, un obiect şi un loc de joacă, cele şapte fete decid să tragă la sorţi câteva bilete pentru a stabili aceste lucruri. În mod surprinzător (sau poate previzibil) soarta decide ca Nana să fie Regina Roşie, care trebuie să poarte un trandafir tot roşu şi un inel, locul de joacă fiind baraca în care locuiesc Egor şi mama sa, amintind, astfel, atât de Regina de Cupă din Ţara Minunilor, cât şi de Alice întrucât, dacă eroina lui Cărtărescu este dezamăgită de rezultat, căci „Roşul nu avea nicio legătură cu mine, până şi numele meu, Svetlana, îmi sugerează un fel de albastru verzui foarte palid"[23] (ca rochia pe care o poartă Alice în ilustraţiile originale), cea care pătrunde în Ţara Minunilor intră în conflict cu Regina. De asemenea, în Ţara din Oglindă Alice îşi doreşte să devină Regină, ceea ce se şi întâmplă la finalul partidei de şah.

[20] Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 335.
[21] Christine Roth, *Looking through the Spyglass. Lewis Carroll, James Barrie, and the Empire of Childhood*, în Cristopher Hollingsworth (ed.), "Alice beyond Wonderland. Essays for the Twenty-first Century", prefaţă de Karoline Leach, University of Iowa Press, Iowa City, 2009, p. 28.
[22] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 2004, p. 88.
[23] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 1989, p. 187.

Revenind la atributele jocului, se observă că, în primul rând, acesta reprezintă o cale de acces către insolit, căci, dacă Alice reuşeşte să pătrundă în Ţara din Oglindă spunându-i pisicii sale „Hai să ne prefacem că există o cale de a trece prin Oglindă [...]. Hai să ne prefacem că sticla s-a făcut moale şi că geamul a devenit moale şi uşor ca un văl de gaz [...]”[24], pătrunderea într-o dimensiune suprareală este posibilă pentru Nana şi prietenele ei tot prin intermediul jocului – folosindu-se de câteva obiecte banale (un ceas, o perlă artificială, un termometru etc.), acestea capătă puterea de a intra într-un oraş ireal, de a vedea lumea de sus sau de a se vedea unele pe altele maturizându-se şi murind. Mai mult, jocul are şi o putere creatoare extraordinară, simpla rostire a unor cuvinte fiind de ajuns pentru a duce la materializarea acestora. Astfel, atunci când discută cu Regele Alb din Oglindă despre mesagerul acestuia, Haigha, Alice, pornind de la un joc pentru copii, numeşte trei obiecte care încep cu aceeaşi literă ca şi numele mesagerului, numai pentru ca acesta, odată ajuns, să scoată din desagă tocmai aceste obiecte. La fel şi Nana şi Garoafa, aflându-se în craniul uriaşului descoperit în subterană, au parte de o experienţă foarte asemănătoare: „cuvântul «savarine», polarizat de ecourile pereţilor de os, s-a îngroşat într-atât, încât în faţa noastră a fiecăreia, s-a închegat forma cunoscută a prăjiturii cu gem roşu pe capac şi cu frişcă, însiropată şi aromată. Dar, din păcate, consistenţa lor, când le-am apucat, era gelatinoasă, ne-au curs printre degete, destrămându-se în aer”[25]. De asemenea, în una din zile, cele şapte copile ajung să creeze fiecare, din baloane de săpun, câte un ou, din care, mai apoi, cu excepţia celui al Nanei, se iveşte câte o creatură: licorna, omida, porumbelul, crabul şi scheletul unui călăreţ şi al calului său, toate acestea regăsindu-se în Ţara Minunilor şi în cea din Oglindă.

Amintind tot de lumea creată de scriitorul britanic (dar şi de cea a lui Kafka sau Camus), jocul iniţiat de Garoafa, atunci când devine Regină, presupune întrunirea „Marelui Tribunal” format din toate participantele la joc, care o judecă pe păpuşa de cârpă a Nanei. Violenţa şi nedreptatea de care se dovedesc în stare cele şapte copile, ce par a fi posedate de un demon ce le întunecă judecata, atunci când o condamnă fără nicio dovadă pe acuzată la moarte prin spânzurare, urmată de arderea pe rug, sunt foarte asemănătoare celor specifice Regelui şi Reginei de Cupă, precum şi juraţilor din episodul procesului ce are loc la finalul aventurilor lui Alice în Ţara Minunilor. Doar că aici nu mai este vorba de o păpuşă de cârpă neînsufleţită (deşi şi aceasta are o valoare afectivă deosebită pentru Nana, ceea ce nu o opreşte, însă, pe aceasta ca, prinsă în tumultumul întâmplărilor, să o condamne la rândul său), ci despre Valetul de Cupă, care, deşi este o carte de joc, are darul vorbirii, simţindu-se, pe măsură ce este supus unor acuzaţii care de care mai absurde, tot mai neputincios şi mai amărât. Însă, spre deosebire de Alice care se revoltă în faţa atâtor nonsensuri, erori de judecată şi a abuzului de putere, înfruntând-o pe Regina de Cupă, Nana se lasă prinsă în vârtejul exercitării dominaţiei faţă de cel slab şi lipsit de apărare, ajungând să îşi afirme neputinţa la maturitate: „De unde să fi ştiut atunci că acesta, de fapt, nu era jocul nostru, aşa cum şahul nu e jocul pionilor şi al cailor şi al reginelor? Nu, pe atunci nu puteam vedea Şahiştii aplecaţi cu gravitate peste lumea noastră”[26]. Acelaşi sentiment îl inoculează cititorului

[24] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 18.
[25] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 1989, pp. 199-200.
[26] *Ibidem*, p. 189.

şi Lewis Carroll în a doua carte *Alice*, unde lumea în care pătrunde eroina apare sub forma unei table de şah imense, unde şahiştii sunt nevăzuţi, în timp ce piesele de joc au iluzia libertăţii, acesta fiind, însă, un motiv adesea prezent atât în literatură, cât şi în artă[27].

Însă jocul se întreţese în toate celei trei lumi cu visul, ambii putând fi accesaţi şi surprinşi în forma lor deplină doar de cei care nu renunţă total la copilul din ei, asemeni lui Egor care mai are încă „glanda copilăriei", timusul, ce îi conferă puterea de a înţelege jocul fetelor, de a supraveghea visele Nanei, dar şi de a deveni „cetăţean al visului"[28]. Dimensiunea onirică este văzută ca o cale de acces la subconştient sau chiar la inconştient, atât în *Travesti,* cât şi în *REM*, visul luând forma unui labirint, fie că este format din diverse paliere, având pereţii pavaţi cu uşi (amintind de vizuina Iepurelui Alb din Ţara Minunilor), închise cu lacăte de carne, în *Travesti*, fie că apare ca o pădure fără limite, cu poteci întortocheate, în *REM*. Aceeaşi structură labirintică se regăseşte şi în prima carte *Alice,* unde eroina cutreieră, după ce iese din vizuina Iepurelui, o pădure unde are parte de întâlniri şi întâmplări stranii, neştiind unde o va duce următorul pas. Un spaţiu asemănător este cutreierat şi de eroina lui Cărtărescu din *REM* în visele sale iniţiatice – o pădure „verde-aurie", pe care Nana o numeşte „Minune", scăldată în aceeaşi lumină ca cea din poezia cu care Carroll deschide întâmplările din Ţara Minunilor, unde eroina are parte de experienţe ce amintesc de cele prin care trece Alice. Aceasta se scaldă într-un pârâu, echivalentul piscinei cu lacrimi, bea vin ce are consistenţa mierii dintr-un pahar găsit pe cărare, aşa cum face şi Alice în vizuina Iepurelui, doar că în cazul Nanei acesta o ameţeşte şi îi dă curaj să găsească intrarea în REM şi să pătrundă în această dimensiune necunoscută, în timp ce lui Alice, pe care ar trebui să o ajute să pătrundă în grădina cu trandafiri, îi declanşează criza identitară, ambele copile găsind o cheie de aur care ar trebui să le ajute să pătrundă în ţinutul mult căutat. Iar faptul că visul este o formă de accesare a subconştientului şi chiar a unui „palier" mai profund al sinelui, inconştientul[29], este evident atât în ambele cărţi *Alice*, cât şi în *REM*, căci cele două eroine pătrund în dimensiuni aflate dincolo de realitatea imediată, dobândind o cunoaştere complexă a existenţei: Alice descoperă faţa nevăzută a societăţii, precum şi limitarea cunoaşterii raţionale, ajungând să se întrebe dacă viaţa nu e decât un vis, într-o situaţia asemănătoare aflându-se şi Nana după pătrunderea în REM.

Această preocupare deosebită pentru dimensiunile profunde, ascunse, ale fiinţei se traduce la Mircea Cărtărescu şi printr-o fascinaţie pentru tărâmul subteran[30], întrucât, după cum afirmă adolescentul Victor în *Travesti*, obsedat de atingerea Totului, „Căutarea trebuia să se-ntoarcă spre pământ, să dea în lături humusul plin de râme şi cârtiţe ca să găsească Intrările"[31]. Probabil de aceea şi copilele din *REM* pătrund, ghidate de un os magic, în subterană încă din prima zi a jocului, această intrare anunţând parcursul viitor al Nanei. Tot în

[27] Martin Gardner în Lewis Carroll, *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, introducere şi note de Martin Gardner, ilustraţii originale de John Tenniel, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1999, 1999, pp. 162-163.

[28] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 1989, p. 250.

[29] Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie. A doua parte: Descrierea tipurilor psihologice*, texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1994, p. 205.

[30] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, versiune revizuită şi augmentată, Vol. II, Editura Semne, Bucureşti, 2009, p. 557.

[31] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 2004, p. 70.

subterană coboară şi Alice în primele sale aventuri, unde ajunge căzând prin vizuina Iepurelui, spre ceea ce ea crede a fi centrul pământului, dimensiune care se dovedeşte, însă, a fi mai aproape de centrul conştiinţei, decât de unul material. Şi tot aici, la trecerea în subconştient şi inconştient are loc şi întâlnirea cu dublul, motiv preluat de ambii scriitori de la romantici. În primul rând, este vorba de dualitatea personajelor principale atât din *Travesti*, unde Victor, ajuns la maturitate, se priveşte frecvent în oglindă, pentru a-şi regăsi dublul adolescentin, curat, nobil şi plin de speranţa atingerii absolutului, şi din *REM*, unde Svetlana îşi „întâlneşte" dublul prin rememorarea întâmplărilor petrecute într-una din verile copilăriei sale, unica motivaţie a existenţei sale, cât şi din *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, a căror protagonistă „pretindea cu tot dinadinsul a fi două persoane"[32], dintre care una este Alice cea copilăroasă, iar cealaltă este cea care îşi dă sfaturi şi se dojeneşte. Este vorba, bineînţeles, despre structura duală a fiinţei umane şi despre conflictul interior declanşat de ciocnirea elementelor contrarii ce o alcătuiesc, aceasta fiind reluată şi în cazul unor alte personaje din lumile create de cei doi scriitori, unde motivul dublului este strâns legat de cel al oglinzii şi al gemelarităţii.

Oglinda, simbol al cunoaşterii[33], îi permite scriitorului Victor, asemeni visului, accesul la subconştient, căci, privindu-şi dublul, acesta vede, apărând după umărul adolescentului, capul copilei cu păpuşa de cârpă, ce deţine secretul crizei profunde declanşată de imaginea colegului său de liceu, travestit într-o femeie de moravuri uşoare. La fel, Alice trece prin oglindă pentru a ajunge în dimensiunea de dincolo de aceasta, care, în aparenţă, este identică cu cea din realitatea concretă, numai pentru a se dovedi mai târziu a fi o lume plină de semnificaţii profunde. Tot aici, eroina lui Carroll îi întâlneşte pe cei doi fraţi, Tweedledee şi Tweedledum, preluaţi de scriitorul britanic dintr-o poezie pentru copii, acesta punându-i sub semnul gemelarităţii. Mai mult, cei doi par a fi imaginea unui altuia în oglindă, acest aspect fiind subliniat la nivel paratextual, prin intermediul ilustraţiilor realizate de John Tenniel[34]. Acelaşi specific al motivului gemelarităţii îl întâlnim şi în *REM*, la cele două surori Ada şi Carmina, care se aseamănă cu fraţii Tweedle, având un zâmbet „pe jumătate tâmp, pe jumătate ironic", şi care „începeau amândouă acelaşi desen în acelaşi timp şi terminau amândouă odată, făcând riguros aceleaşi gesturi, alegând aceleaşi culori. Doar că desenele lor erau în oglindă"[35]. Însă rolul fraţilor Tweedle este mult mai complex decât al gemenelor din *REM*, întrucât aceştia sunt cei care pun sub semnul întrebării realitatea eroinei afirmând că aceasta şi întreaga lume din Oglindă, de altfel, nu sunt altceva decât făuriri ale imaginaţiei Regelui Roşu, Carroll preluând ideea lui George Berkeley conform căreia lumea materială este doar o manifestare a conştiinţei divine, lipsită de o existenţă concretă[36]. O idee asemănătoare stă şi la baza REM-ului, căci, odată pătrunsă în această dimensiune, Nana îl întâlneşte pe un tânăr scriitor, personajul principal dintr-o altă nuvelă – *Gemenii*, aşezat în faţa maşinii de scris şi care se dovedeşte a fi creatorul nuvelei *REM*. Aşadar Nana este pusă într-o

[32] Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Editura Cartier, Chişinău, 2010, p. 17.
[33] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Vol. II, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 369.
[34] Martin Gardner în Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 182.
[35] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 1989, p. 164.
[36] Martin Gardner în Lewis Carroll, *op. cit.*, 1999, p. 189.

situaţie similară cu cea a eroinei lui Carroll în lumea de dincolo de Oglindă, fiind confruntată cu ideea că nu ar fi nimic altceva decât rodul imaginaţiei altcuiva. Însă, dacă în a doua carte *Alice*, după cum observă Martin Gardner[37], ideea că Regele Roşu o visează pe Alice este concomitentă cu aceea că Alice îl visează pe Rege, dând impresia a două oglinzi puse faţă în faţă, în nuvela scriitorului român structura este una concentrică, căci, după afirmă Nana, „lumea noastră e o ficţiune, [...] suntem eroi de hârtie şi [...] ne-am născut în creierul şi mintea şi inima Lui, pe care eu l-am văzut", în timp ce acesta, la rândul său, „nu este decât un produs al unei minţi mult mai vaste, din altă lume, ea însăşi fictivă"[38] şi aşa mai departe, la infinit. Aparent, astfel stau lucrurile în *REM*, însă, la fel cum Alice îşi întâlneşte presupusul creator în dimensiunea ce este rodul propriei sale imaginaţii, Nana îl întâlneşte la maturitate pe tânărul scriitor, adolescent fiind, deci înainte ca acesta să scrie nuvela a cărei eroină este aceasta. În cele din urmă, nuvela lui Cărtărescu stă sub semnul echivocului în acest sens, după cum mărturiseşte însăşi Nana la finalul relatării întâmplărilor din acea vară a copilăriei sale, prozatorul român lansându-i cititorului, asemenea lui Carroll, însă mai subtil decât acesta, aceeaşi întrebare în finalul nuvelei sale ca şi cea cu care se încheie a doua carte *Alice*: „Căci viaţa nu-i doar un vis viu?"

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia operei

CARROLL, Lewis, *The Annotated Alice. The Definitive Edition*, introducere şi note de Martin Gardner, ilustraţii originale de John Tenniel, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1999;

CARROLL, Lewis, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Editura Cartier, Chişinău, 2010;

CARROLL, Lewis, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Editura Prut Internaţional, Chişinău, 2005;

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Visul*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989;

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Travesti*, Ediţia a 3-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Bibliografia critică

BODIU, Andrei, *Mircea Cărtărescu: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2000;

BOLDEA, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2011;

[37] *Ibidem*.

[38] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, 1989, p. 260.

BOLDEA, Iulian, *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*, Edition Asymetria, Elancourt, France, 2011;

BOLDEA, Iulian, *Un prozator de Nobel* (despre Mircea Cărtărescu), în revista „Apostrof", nr. 7, 2015;

BRETON, André, *Anthology of Black Humour*, traducere şi prefaţă de Mark Polizzotti, City Lights Books, San Francisco, 1997;

CHEVALIER, Jean, şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Vol. I-III, Editura Artemis, Bucureşti, 1994;

COHEN, Morton N., *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996;

COŞOVEI, Ştefania, *„Visul e o parte a realităţii". Interviu cu Mircea Cărtărescu*, în „Luceafărul de dimineaţă", Nr. 9/ 8 aprilie 2009, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=12427, [accesat în 11.11.2014];

JUNG, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. A doua parte: Descrierea tipurilor psihologice*, texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1994;

MUŞAT, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008;

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Vol. II, Editura Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2003;

RACKIN, Donald, *Love and Death in Carroll's Alices* în Harold Bloom (ed.), "Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland", Infobase Publishing, New York, 2006, pp. 135-154;

ROTH, Christine, *Looking through the Spyglass. Lewis Carroll, James Barrie, and the Empire of Childhood*, în Cristopher Hollingsworth (ed.), "Alice beyond Wonderland. Essays for the Twenty-first Century", prefaţă de Karoline Leach, University of Iowa Press, Iowa City, 2009, pp. 23-36;

POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, versiune revizuită şi augmentată, Vol. II, Editura Semne, Bucureşti, 2009;

SIMION, Eugen (coord.), *Dicţionar general al literaturii române*, Vol. C/D, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004;

VASILE, Geo, *De veghe în lanul de proză. De la Mircea Eliade la Mircea Cărtărescu*, Editura Lumen, Iaşi, 2009.

EXPRESSIONIST ATTITUDES IN THE ROMANIAN POETRY

Angelica (BĂEȚAN) STOICA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Our study shows a radiography of expressionism, focusing on the plurality of directions of its manifestation. Thus, starting from the European culture and continuing with the assimilation of expressionism in the Romanian space, we will try to focus on the critical opinions (Eugen Simion, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă etc) coupled with a brief history of the phenomenon, until the eitghties, including the metamorphoses of this complex phenomenon.

Keywords: expressionism, neo-, post- (expressionism), modern art, postmodernism, existentialism.

1.Expresionismul -(re)definire

Criticii și istoricii literari se confruntă cu greutăți dacă li se cere să definească expresionismul, din cauza extremei sale varietăți. Nu există nici o grupare acceptată în mod universal. Fiind un fenomen complex, dificultatea de a-l defini vine din pluralitatea direcțiilor de manifestare a acestuia. În plus, nu există un manifest al expresionismului care să detalieze elementele poeticii sale.

Studiile culturale și literare definesc expresionismul, pe rând, drept curent literar, mișcare, stil, fenomen. Aceste accepțiuni converg spre istoricizarea fenomenului, pe de o parte, sau către dezistoricizarea sa, fiind o calitate regăsită în opera de artă a oricărui popor sau perioadă istorică, în structura sensibilității artistului. Fiind mai ales o mișcare germană, expresionismul și-a câștigat în patria sa un loc central, fiind una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului. Critici și teoreticieni români(Ov. S. Crohmălniceanu, Tudor Vianu, Nicolae Balotă, Eugen Simion etc.) au realizat o radiografie a expresionismului în spațiul românesc(prin raportare la cel european).

Apare mai întâi în pictura germană la începutul sec. al XX-lea și pătrunde mai apoi în literatură[1], în teatru, în arta spectacolului, răspândit în Austria, Belgia, Italia, Rusia,iar cu timpul în toată Europa. Caracterizează timpurile în criză.Ca termen istorico-estetic a început să circule în 1911, când în catalogul unei expoziții- data unei expoziții a Secesiunii Berlineze-

[1] Nicolae Balotă face distincție între două fenomene artistice diferite:unul cel presupus expresionist, ținând de un mod de comunicare artistică umană. Al doilea se referă la fenomenul istoric propriu-zis expresionist, al curentului în cauză.Acest curent este fecund între anii 1910-1925. Criticul particularizează prin creatori și opere de artă(vezi Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX,* Editura Minerva, București, 1997). Astfel expresionismul a devenit un curent literar prin poeții germani și austrieci ca Georg Heym, prin dramaturgi precum Georg Kaiser, prozatori ca Franz Kafka. Acesta dobândește particularități, trecând prin etape succesive, determinate de contextul social-istoric. În prima etapă este expresia stării de spirit provocate de climatul social sufocant din Germania lui Wilhelm II și Austria lui Franz Joseph, în etapa a doua, de primul război, iar mai apoi de sentimentul dezastrului, al înfrângerii.

denumirea e aplicată tablourilor lui Braque, Picasso, aparținători atunci grupării cubiste și celei foviste. „Noul stil" este evident și în sculptură. Germanul Barlach cioplește oameni masivi, depersonalizați, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, ființe impersonale ce și-au pierdut eul și mocnesc în sufletul universal.Caracterizând acest stil în sculptură, Eugen Filotti se ocupa la o conferință de „expresionismul" lui Brâncuși, materializat în liniile prelungi ale miraculoasei păsări(Pasărea sfântă). Blaga stabilește similitudini între arta lui Barlach și cea a lui Brâncuși, punctul de plecare comun constituindu-l goticul. Tendința de a comenta expresionismul din perspectiva artelor plastice se justifică prin faptul că acestea au stat la baza constituirii termenului în epocă.

Expresionismul poate fi raportat și la celelalte curente culturale, extrăgându-și prin contrast, individualitatea.Totodată, între curentele literare se pot face comparații care relevă și similitudini, granița dintre ele fiind mai elastică decât se vede la prima vedere. Blaga evidențiază că romanticii se deosebesc mai puțin de clasici decât se crede. Clasicii și romanticii fugeau de realitate, idealizând-o. Ceea ce în natură e „individual"devine la ei tip, idee.Modernii ocolesc ideile și tipicul și se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercând să redea ultimele esențe ale lucrurilor. În paradigma clasic-romantic-modern se înfiripă multe nuanțe, culminând cu diversitatea „modernismelor". Tudor Vianu evită a califica opoziția răspicată: impresionism-expresionism.Chiar există o continuitate, căreia numai „disputa cuvintelor" i-a pus în opoziție radical. Pictura impresioniștilor a fost însuflețită de un lirism fraged și nefalsificat. A prins ecoul senzației în organism, dar nu a putut niciodată depăși „grațiosul": „Sentimentul tragic, viața adâncă a personalității îi erau interzise. Nu e suficient a prinde ecoul senzației în organism, e necesar a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuie să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și acesta e tocmai expresionismul."[2] Artistul ascultă glasul inspirației sale, forma de expresie fiind rezultatul înclinației adânci și personale.

Acest raport se poate studia și la nivelul structurii sensibile a artistului, care are o dominantă estetică, precum și alte trăsături derivative.Portretul unui expresionist aduce detalii surprinzătoare și este greu a-l defini estetic, retorico-stilistic, formal. Referindu-se la poemul de factură neoexpresionistă(sau postexpresionistă) a Marianei Marin, articolele de receptare critică surprind o constituție poetică de un anumit tip, relevată mai cu seamă prin asumarea existențială a versului, prin atitudinea etică față de cuvânt. Analizând poezia lui Ion Mureșan, Ion Negoițescu vede expresionismul poetului în ipostaza grotescului, interferând cu suprarealismul. Eugen Simion pare sigur că echinoxistul Ion Mureșan „nu face o poezie expresionistă(...) nici de tip livresc și ironic" ca lunediștii „generației" lui. Apoi își reevaluează afirmația, considerând că, de la expresioniști,Mureșan a desprins „limbajul aluziv, parabolic, deschis spre marile simboluri nedeterminate." Generația "80, radiografiată ca o sumă de individualități artistice, așază critica și interpretul de text între poet și poezia sa.

Realizând o paralelă cu manifestarea expresionismului în literatura germană, Eugen Simion descrie poezia care construiește „viziuni sumbre, grotești, sinistre, comunică exasperări, spaime, deznădejdi. Imaginează cataclisme, condamnă civilizația dezumanizantă, mortificantă, opunându-i arhaicul, elementarul, increatul, concepând mântuirea ca înapoiere la

[2] Tudor Vianu, *Expresionismul în Fragmente moderne,* Editura C.N., București, 1925, p. 22-23, *apud* Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul,* Editura Minerva, București, 1978, p. 24.

origini, la începuturi, la izvoare, lansând în scopul acestei vestiri, proiectând într-un viitor nedesluşit, semne.” [3]Pe o culme înaltă se situează poetul Georg Trakl. După Holderlin, doar Nietzsche şi el au mai reuşit să atingă ,,seninătatea şi monumentalitatea străvezie a soarelui apolinic.”(Oscar Walter Cisek, în revista *Cugetul românesc)*. La Trakl ,,materia e spiritualizată, prefăcută în duh”, oamenii sunt umbre, pe nesimţite conduse de soartă, morţii trăiesc, natura agonizează în orice colţ al orizontului. Câteodată, expresia suferinţei devine chiar ,,mocirloasă”, ,,haosul negru şi nesfârşit se învârteşte în jurul făpturei neputincioase şi pasive”.[4] Asemenea motive ale imageriei expresioniste domină şi poezia contemporană, terifiantul vorbeşte despre adâncurile spiritului neliniştit. Plonjarea în imaginarul expresionist deschide cadre ale spaimei, transcenderi într-o lume macabră. Paralelismele dintre creaţia poeţilor construiesc structura lirică, universală a expresionismului. Există şi o zonă luminoasă a creaţiei, o altfel de transcendere, către un spaţiu al începutului de lume, primar, elementar, unde spiritual nu este hărţuit. Este aria elanului vital, al entuziasmului. Faţa şi reversul lumii se întâlnesc în funcţie de natura perceptivă a creatorului.

Expresionismul poetic a luat naştere odată cu apariţia sufletului nou al omului modern. Această atitudine lirică au pregătit-o Duhmel, Rilke, Arno Holz, Daubler. Expresionismul este dominat de intensitatea trăirii şi de lumina viziunii; nu creează contemplând, ci cuprins de o beţie magică. Lirica va izbucni din extazul poetului care trăieşte viziunea. Poetul va căuta, ca şi Schopenhauer, ideea lucrului, abstractă, extatică şi muzicală, pentru că muzica redă bine extazul spiritului. Nu o să găsim acel lirism sentimental, al dulcegăriilor, ci lirismul care izvorăşte dintr-un suflet revoltat, haotic, ce caută Divinitatea pentru redobândirea măcar a unui echilibru precar. Verbul va tinde către ,,strigăt”, lirismul va solicita expresii violente; nu se va sprijini pe armonie formală, ci, dimpotrivă, pe dizarmonie.

1.1. Atitudini expresioniste în poezia românească

Influenţa expresionismului nu s-a exercitat doar asupra poeţilor care s-au format în spaţiul cultural de limbă germană, precum Lucian Blaga[5] sau Aron Cotruş. Asimilarea expresionismului a dus la stabilirea unei tradiţii în interiorul poeziei româneşti. Se pot urmări în timp accepţiunile şi definiţiile care s-au dat expresionismului în spaţiul românesc.

Ov. S. Crohmălniceanu detaliază în cartea sa [6] felul în care a fost receptat expresionismul. Primele referiri sunt aproape contemporane apogeului mişcării venite din Germania, deşi pentru unii critici ecoul nu a fost demn de prea mult interes. Pentru Eugen Lovinescu[7] ,noul curent exprimă în creaţia literară a lui Blaga, bunăoară, ,,un optimism şi chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau sprijinită pe consideraţii pur intelectuale.”George Călinescu sesizează că Adrian Maniu îşi

[3] Eugen Simion(coord.), *Dicţionarul general al literaturii române(E/K),* Editura Univers Enciclopedic Bucureşti, 2005, p.92.
[4] O. W. Cisek, Georg Trakl, *Cugetul românesc,* 1, nr. 6, sept., 1922, *apud.* Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.* p.43.
[5] Lucian Blaga, ,, Probleme estetice*”(1924) şi ,,*Feţele unui veac*”(1926),* în Lucian Blaga , *Zări şi etape,* Editura Minerva, Bucureşti, 1990.
[6] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
[7] Eugen Lovinescu, Istoria literaturii romane contemporane(1900-1937), p. 97 apud Ov. S. Crohmălniceanu, op. cit.

fabrică un stil, ,,pictură simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decât impresionistă, bazată pe stilizare, nu pe nuanţă."[8]

În epocă, expresionismul s-a impus prin definiţiile lui Blaga şi Vianu, care accentuau dimensiunea metafizică. Blaga a realizat cele mai pătrunzătoare(dar unilaterale) interpretări ale expresionismului, din câte aveau să se scrie în perioada interbelică. Poetul a văzut în arta modernă, ,,tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relaţiunea cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul." În contrast cu tonalităţile blagiene e timbrul care particularizează poezia socială a lui Aron Cotruş, impetuoasă, vrednică de activismul tipului de discurs expresionist numit noul patos aşa cum preciza criticul Ov. S. Crohmălniceanu. Alte moduri expresioniste, operând cu mijloace din arsenalul grotescului adesea combinate cu unele din cele proprii constructivismului, pot fi identificate la scriitorii din gruparea *Contimporanul* şi, în genere, din mişcarea de avangardă:Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, F. Aderca. Interesul creşte considerabil după al doilea război mondial, odată cu depăşirea perioadei acut dogmatice. În a doua jumătate a deceniului al şaptelea încep să apară în periodice numeroase articole, ample studii introductive la culegeri de versuri şi de piese de teatru, cărţi dedicate integral expresionismului.

Modele nu sunt doar poeţii care au avut tangenţă cu expresionismul istoric, ci şi cei care, precum G. Bacovia sau B. Fundoianu, benefeciind de relecturi adecvate, vor fi consideraţi expresionişti în viziuni critice axate în primul rând asupra definirii sensibilităţii lor. Criticul Nicolae Manolescu aprofundează definirea aspectelor moderne, antipoetice şi expresioniste ale poeziei bacoviene identificând, sub stratul simbolist, elemente dizarmonice aparţinând unui registru(stilistic şi de sensibilitate) cu totul diferit:,,Bacovia e întâiul nostru *antipoet,* în sens modern...prin expresivitatea lui excesivă, disonanţele, primitivismul, coloristica intensă, amestecul de patetic şi humor, ricanarea continuă."[9] Laurenţiu Ulici accentuează sensibilitatea expresionistă a lui Bacovia prin experienţa fundamentală a infernului.[10] Pentru Ion Caraion, Bacovia este poetul unei sensibilităţi crepusculare, maladive, amintind de consumul rapid al experienţei rimbaldiene.[11] Propune şi un demers comparatist prin situarea poemelor sale în spaţiul poeziei europene moderne de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul seolului XX. Ovidiu Cotruş îl recomandă şi pe Tudor Arghezi în aceeaşi clasă a poeţilor, dar nu utilizează termenul dincolo de limitele istorico-literare ale curentului pe care îl defineşte. Sunt amintiţi mai ales Baudelaire,Rimbaud, Mallarme şi Laforgue şi, episodic, câţiva expresionişti germani:August Stramm, Georg Trakl, Georg Heym.

Reverberaţiile bacoviene prind contur şi în poezia postexpresionistă, aşa cum Alexandru Cistelecan sesiza la Aurel Pantea[12] ,,cel mai *negru* lirism de la Bacovia încoace", poetul fiind prizonierul unui ,,spaţiu vital terorizat, infernal, vecin cu cel bacovian"[13] Albul şi negru-nonculori în sistemul cromatic. Negrul terifiant, în exces, ca o obsesie şi iritant prin sufocarea textului şi albul iernilor reci, care are în preambul un noiembrie, timp al

[8] George Călinescu*, Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982 p. 741
[9] Nicolae Manolescu, *Poeţi moderni*, Ed. Aula, Braşov, 2003, p. 107
[10] Laurenţiu Ulici, *în Recurs*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971.
[11] Ion Caraion,*Bacovia.Sfârşitul continuu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977
[12] Aurel Pantea, *Negru pe Negru,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.
[13] Alexandru Cistelecan *Ultimul taliban(negru pe alb)*- cuvânt ce prefaţează volumul Negru pe negru a lui Aurel Pantea, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2009

descompunerii materiei ca în poemele bacoviene ,vor construi infernul terestru al poetului. Toamna târzie este un timp al ,,interdicţiilor",iar ,vedenia" domină cadrul:,,ploaia asta/mirosind a om desfăcut". Trăirile autorului devoalează o stare cronică, nevrotică, de nevindecat, refuz existenţial ca şi în viziunea lui Cioran. Teroarea, revolta mânioasă, spaima, mai cu seamă trăirea angoasată întăresc faptul că pentru poet viaţa este determinată cu atribute exclusiv negative, fără vreo şansă de recuperare în pozitiv. Poetul, solitar în absolut îşi concentrează mesajul pe ,,eu", din perspectiva interiorităţii convulsive, rebele, fără odihnă, suspendată temporar, fără început şi fără sfârşit. Moartea tronează în acest spaţiu al spaimei. Este surprinzătoare suita de reprezentări care dau viaţă conceptelor:,,bestia grea", ,,singurătatea înghite enorm", spaimele sunt ,,găuri prin care nu se vede nimic", ,,fiecare trăire este o burtă". Sunt reprezentări intermitente, imperfecte, caricaturale ale fiinţei lucrurilor. Se conturează o peliculă halucinantă dominată de ,,negreala" sugerată şi în sintagma superlativului absolut din titlu.

Profilul artistului modern poate aduce argumente pentru neoexpresionismul românesc ce se afirmă atât ca o continuare a modernităţii siluite de anii comunismului, dar şi ca o posibilă orientare fecundă pentru viitorul profil spiritual românesc. În interiorul promoţiei 70 sunt mai multe tendinţe estetice. Pe de o parte sunt autorii de poezie lingvistică, pe de altă parte sunt oniriştii şi suprarealiştii(Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru) care apelează la imaginea insolită şi cuvântul bizar pentru a crea suprarealităţi metaforice, evadând din realitatea schematizată şi sfidând formulele clişeizate. Tot aici se încadrează poeţii ce vin în continuarea poeziei neoexpresioniste a lui A. E. Baconsky şi a Anei Blandiana şi pornesc de la acelaşi model liric: Lucian Blaga, cultivând un bucolism spiritualizat, căutând semnele transcendenţei, arhetipurile, manifestările magicului în spaţiul preponderent agrest şi elaborând o poezie de meditaţie ce descoperă ţări imaginare. Aceştia sunt echinoxiştii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, prin opera cărora se produce intelectualizarea structurilor lirice şi sporeşte interesul pentru preţiozitate, manierism, decorativism.

Echinoxiştii au anumite afinităţi cu expresionismul, acest curent fiind o mişcare artistică subsecventă modernismului, manifestându-se ca diferenţă specifică prin intensitatea trăirii, mesianism,,redarea ultimelor esenţe ale lucrurilor"(Lucian Blaga), îndemnul lui Nietzsche la salvgardarea misterului, prioritatea freudiană a afectelor asupra raţiunii, recuperarea rudimentelor demiurgice ale cuvintelor. Poetica echinoxistă a avut metamorfozări, dar au rămas anumite constante, atunci când echinoxiştii au refuzat să se rupă de transcendent şi să se exileze în cotidian sau în autarhia textuală, preferând traiectul expresionist.

Principiul de bază al poeticii lui Adrian Popescu este cel al stilizării. Referindu-se la calofilia textelor, Alexandru Cistelecan afirma că,,deşi în regim suav, angelic, metafora lui Adrian Popescu e de-a dreptul proliferantă, evoluând în volute luxuriante şi numai o excelenţă a economiei edificiului împiedică dispersia poemelor într-o pastă de imagini preţioase." Laurenţiu Ulici vede în Ion Mircea un ,,poet al oximoronului", observând că în textele acestuia se simte obstinaţia şi plăcerea de a uni elemente incompatibile. Poetul are o predilecţie pentru miniatural. Ion Mircea vede lumea prin suavităţi şi creează, cu ajutorul metaforelor preţioase, biografii ale spiritului călător prin labirintul vieţii; cuvinte

precum:oglinzi, apă, lumini, chihlimbar, înstelat, lunar, transparent, constată Ion Negoiţescu,[14] alcătuiesc mediul infinit care adăposteşte sângele, valvele, corpul şi limitele sale, totul simbolic. Dinu Flămând şi-a tăiat tentaţiile către manierism. Poetul urmăreşte să atingă mai degrabă ,,coroana de spini a adevărului, a problematicii existenţiale."[15] Expresivitatea poemului păleşte în faţa problematicii acestuia.

Cu o structură lirică romantică prin elaborarea cosmogoniilor de tip heladesc , prin asumarea intertextului eminescan, poezia lui Liviu Georgescu poartă inflexiuni neoexpresioniste şi suprarealiste specifice lunediştilor de aceeaşi factură(Ion Mureşan, Mariana Marin), mai cu seamă în elaborarea scenariilor cu tentă epică. Alexandru Cistelecan a surprins profilul expresionist al poetului ,,ce corporalizează impetuos himerele ce le trec pe dinainte".[16] În altă ordine de idei, exacerbarea simțurilor- auz, văz, vorbire, mișcare – îmbogățește raportul eu-lume. Liviu Georgescu surprinde în versurile sale[17] prin asocieri inedite de cuvinte, demonstrând virtuozitate în construirea discursului liric. În plus, fiorul existențialist al viziunii sale își face tot mai mult prezența, consecință probabil a cristalizării condiției sale artistice.

Echinoxiştii, prin elaborarea preţiozităţilor poetice, caută iluzia debarasării de sentiment şi evită angajarea în pseudo-mesianismul epocii. De multe ori, artificiul, în loc să fie ascuns, este pus în valoare şi rafinat în alambicuri succesive, până la a deveni el însuşi conţinutul liric propriu-zis. Se produce astfel dinamitarea clişeelor poetice şi se impune un climat artistic împregnat de cultură şi de imperativul estetic. În acest climat se vor forma şi câţiva din scriitorii promoţiei 80- Ion Mureşan, Marta Petreu, Mariana Marin- prin care se va intra într-o nouă eră estetică, cea a postmodernismului.

BIBLIOGRAFIE:

1. Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX,* Editura Minerva, București, 1997.
2. Boldea, Iulian, *Scriitori români contemporani,* Editura Ardealul, Tîrgu Mureș, 2002.
3. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Edi
4. Cistelecan, Alexandru, *Top-ten(recenzii rapide),* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
5. Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă,* Editura Vlasie, Brașov, 1994.
6. Crohmălniceanu, Ov., S., *Literatura română și expresionismul,* Editura Minerva, București, 1978.
7. Manolescu, Nicolae, *Poeți moderni,* Editura aula, Brașov, 2003.
8. Mușina, Alexandru, *antologia poeziei generației "80,* Editura Aula, ed. a II-a, Brașov, 2002.
9. Negoițescu, Ion, *Scriitori contemporani,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,IV,* Editura Cartea Românească, București, 1989.

[14] Ion Negoiţescu, Scriitori contemporani, Ed. Dacia , Cluj-Napoca, 1994, p. 175

[15] Al Cistelecan, Top- ten (recenzii rapide), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 144-147

[16] Alexandru Cistelecan(coordonator), *Atelier de lectură,* Editura Universității „Petru Maior", Colecția STUDII, Tg-Mureș, 2011, p. 130.

[17] Liviu Georgescu, *În umbra luminii,* postfață de Mircea A. Diaconu, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

11. Țeposu, Radu, G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* Ediția a III-a, prefață de Alexandru Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

FROM WAILING TO HOLLERING: LA LLORONA IN SANDRA CISNEROS'S "WOMAN HOLLERING CREEK"

Ana-Maria IOAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Doubly marginalized, both by her ethnicity and by her sex, the Mexican-American woman seems to always be trapped in the borderlands. Neither here, nor there, not being able to occupy a full place in any of the cultures she theoretically belongs to, her home is the threshold, the fence, or, to use Chicana critic and writer Gloria Anzaldúa's words, the "thin edge of barbwire". However, over the years, significant new shifts have challenged old paradigms, allowing for a redefinition of Chicana identity. This new feminist discourse functions as a practice of intervention, a counter-narrative aiming at creating a new consciousness by recovering women's place in society. Acting on this new awareness, Sandra Cisneros takes on reinventing indigenous icons associated with female subjectivity, thus questioning and revising the female stereotypes that have long disempowered Chicanas. This paper aims at providing a glimpse into the transformation of Chicana mythology as portrayed in Cisneros's "Woman Hollering Creek". Bringing together old female stereotypes in the figure of La Llorona, Cisneros implies that these cultural icons are not unquestionable, and can therefore be modelled and transformed so as to fit the new identity.

Keywords: Borderlands, Chicana feminist discourse, female stereotypes, La Llorona, counter-narrative

"Basta de pasividad y de pasatiempo mientras esperamos al novio, a la novia, a la Diosa, o a la Revolución *(enough of passivity and passing time while waiting for the boy friend, the girl friend, the Goddess, or the Revolution).* No nos podemos quedar paradas con los brazos cruzados en medio del puente *(we can't afford to stop in the middle of the bridge with arms crossed)"* (Anzaldúa, This Bridge Called My Back)

"I'm trying to write the stories that haven't been written. I feel like a cartographer. I'm determined to fill a literary void", Sandra Cisneros told Publishers Weekly in 1991 (Cisneros in Doyle 53). Not only filling gaps, but also opening a new ground, a borderland space where old cultural myths are recreated and given new meanings, Cisneros lends a voice "*A las Mujeres*/To the Women". For the new mestiza, speaking is not solely a means of expression, but an act of resistance, challenging the politics of domination that have kept her voiceless, developing a counter-narrative that functions as a corrective to old paradigms (Hooks 8). Not only struggling against Anglo dominance, but also against Chicano sexism, "alienated from her mother culture, 'alien' in the dominant culture", the Chicana finds herself trapped between "*los intersticios,* the spaces between the different worlds she inhabits" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 20).

Once petrified, blocked and unable to respond to the "cultural tyranny" men impose upon her, the new mestiza breaks free of the rigidly defined roles men assign her to. The "dominant paradigms, predefined concepts that exist as unquestionable" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 16) are now challenged and transformed so as to fit the new identity. When interpreting the various processes involved in the transformations of Chicana mythology, Rebolledo argues:

If, however, the existing mythology (as defined by patriarchy) is unable to fulfil the increasing demand for women as active, energetic and positive figures, then women writers may choose myths and archetypes, historical and cultural heroines, that are different from the traditional ones. They may create new role models for themselves or choose existing models but imbue them with different (sometimes radically different) traits and characteristics (Rebolledo in Ramirez 232).

Chicana feminist discourse thus becomes a "practice of intervention", taking on both the internal domination and the external repression of the Mexican-American woman (Saldivar-Hull 125). While Anzaldúa provides a methodology for creating a new consciousness by recovering women's place in society, Cisneros acts on her awareness and takes on reinventing indigenous icons associated with female subjectivity, questioning the stereotypes that have long alienated and disempowered Chicanas.

The story of Cleófilas in Cisneros's "Woman Hollering Creek" extends and revises such feminine stereotypes, implying the possibility of changing one's affiliation with disempowering social myths (Wyatt 254). Binding together heroines of contemporary Mexican *telenovelas* with the archetype of La Llorona, Cisneros implies that though Mexican ideals of femininity are essentially models of suffering and submission, such cultural icons are not unquestionable and can therefore be modelled and transfigured into creating "a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves and the ways we behave" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 80).

Inhabiting a border zone between Anglo and Mexican cultures means more than simply being in-between and undergoing a "struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 78). The fluidity of the borderland, derived from the overlapping of cultures, and the shift between cultural codes and ways of being and thinking transform the borderland space, once perceived as negative, into one in which negotiations concerning fixed gender ideals can take place. Moving back and forth between two cultures essentially offers the possibility of choosing signifiers from either side. Fixed definitions become flexible, and can thus be contested and revised:

The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in pluralistic mode – nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 79).

Travelling across the border, in both the literal and spiritual sense of the word can give transformative power, as Cisneros implies in "Woman Hollering Creek". The story begins as Don Serafin gives Juan Pedro permission to take his daughter "across her father's threshold, over several miles of dirt road and several miles of paved, over one border and beyond to a

town *en el otro lado* – on the other side" (Cisneros 457). Filled with visions of love and marriage largely fuelled by the *telenovelas* she watched as a girl, travelling "e*n el otro lado"* initially means nothing more than exchanging her father's house for her husband's, a town on one side of the border with one very much like it on the other: "The town of gossips. The town of dust and despair. Which she has traded for this town of gossips. This town of dust, despair." (Cisneros 463).

As she was soon going to find out, married life does not imitate the plots of the *telenovelas.* What she wants, what she has been waiting for is "passion in its purest crystalline essence. The kind the books and songs and *telenovelas* describe when one finds, finally, the great love of one's life, and does whatever one can do, must do, at whatever the cost" (Cisneros 458). Glamorizing pain as a necessary part of a woman's life, the *telenovelas* do nothing more than prepare Cleófilas for the submission required of a 'traditional' wife (Wyatt 255). She adopts the idea of suffering as an inherent condition of love: "Because to suffer for love is good. The pain all sweet somehow" (Cisneros 459). The 'good woman' from the *telenovelas* becomes a role model for the ordinary woman, who assumes her role of "the all-enduring bearer and reliever of the sufferings of others" (Oliver-Rotger 215), while waiting for her happy ending. As expected, Cleófilas's visions of love soon break into pieces. The sweet pain one must endure can be physical, as well as emotional:

The first time she had been so surprised she didn't cry out or try to defend herself. She had always said she would strike back if a man, any man, were to strike her. But when the moment came, and he slapped her once, and then again, and again, until the lip split and bled an orchid of blood, she didn't fight back, she didn't break into tears, she didn't run away as she imagined she might when she saw such things in the *telenovelas*. . . . She could think of nothing to say, said nothing (Cisneros 461).

Immersed in the fantasies she has created about her new life with the help of romance novels and *telenovelas*, Cleófilas is indoctrinated into a culture of weeping women, as the tale of La Llorona is constantly retold all around her (Doyle 56). Her own life begins to resemble a telenovela, "only now the episodes got sadder and sadder. And there were no commercials in between for comic relief. And no happy ending in sight" (Cisneros 465). Numbed into silence by the clash between her husband's beating and her prior visions of love and marriage, Cleófilas remains submissive to her husband, because "there is no place to go" (Cisneros 464).

Ashamed of returning to her father's house, not having a mother to speak with and ask for advice or a female community to turn to for help, Cleófilas turns to the closest feminine entity she knows and who is calling for her, a creek named "La Gritona", or "Woman Hollering": "The stream sometimes only a muddy puddle in the summer, though now in the springtime, because of rains, a good-size alive thing, a thing with a voice all its own, all day and all night calling in its high, silver voice. Is it La Llorona, the weeping woman?" (Cisneros 464). After the heroines of the *telenovelas* fail her, Cleófilas turns to a traditional icon of Mexican mythology, who, ironically, offers yet another variant of the same ideal of passive female suffering.

La Llorona, a folktale circulating for centuries in Mexican tradition, survives today in many forms and variants. Sometimes, she is said to have killed her children because she was

jealous of them for getting all her lover's attention. Other times, the figure is fused with La Malinche, who is said to have killed her son, then herself. Other legends depict La Llorona as the ghost of La Malinche, who mourns her children, the Indians whom she betrayed (Wyatt 256). Usually, she is presented as a mother who has drowned her children and is thus eternally cursed to wander and wail for them. It is not difficult to see the common element of all these different variants. Irrelevant of the circumstances of her story, La Llorona is always depicted as a wailing, powerless woman; her cry of sorrow has penetrated all stories throughout the centuries.

La Llorona weeps, Anzaldúa observes, because it is her only means of protest: "Wailing is the Indian, Mexican and Chicana woman's feeble protest when she has no other recourse" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 33). Again, as in the cases of La Malinche and Virgin of Guadalupe, culture has transformed yet another Aztec female goddess into a reminder of a woman's sin. In all versions of the legend, La Llorona represents guilt through all her actions and affronts to the accepted roles of women. Apart from being depicted as a sexual entity, she betrays all notions of motherhood, and by being cursed to an eternity of repentance and wailing, she becomes a symbol of the repercussions of stepping out of one's place (Fitts). Traditionally viewed as a wicked, rebellious woman, La Llorona can be said to belong to the borderlands, as her image combines features of both aspects of the "*puta/virgen* dichotomy" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 84). The survival of her myth can be explained through the multiplicity of her meanings, which are still culturally resonant (Candelaria in Doyle 58).

Cisneros's La Llorona is no longer a figure of sin, of disempowerment, of guilt. The creek, whose name and origin seem to have been forgotten and considered irrelevant, is yet another important crossing point for Cleófilas. As Juan Pedro drives her over a bridge spanning "La Gritona", Cleófilas wonders how "a creek so pretty and full of happily ever after*"* (Cisneros 461) came to have such a funny name. She cannot, however, explain her fascination with the name to Trini: "How could Cleófilas explain to a woman like this why the name Woman Hollering fascinated her?" (Cisneros 460). For Cleófilas, the simple association of 'woman' and 'hollering' seems inappropriate, funny, and not having a true-to-life meaning.

Trapped in the house, confined by linguistic, cultural and economic barriers, having her ideals of love and marriage shattered by the gruesome reality in which she now lives, Cleófilas starts thinking of all the other silenced, abused women in the newspapers: "This woman found on the side of the interstate. This one pushed from a moving car. This one's cadaver, this one unconscious, this one beaten blue. Her ex-husband, her husband, her lover, her father, her brother, her uncle, her friend, her co-worker" (Cisneros 464). "I remember *la Jila* following me once, remember her eerie lament. I'd like to think that she was crying for her lost children, *los* Chicanos/*mexicanos*" (38), writes Anzaldúa in her *Borderlands/La Frontera.* Cisneros's Llorona, in turn, cries for the lost women, mourning their woundedness, their pain and rage. "A good-size alive thing, a thing with a voice all its own" (Cisneros 464), La Llorona speaks for them, her daughters, enabling them to release themselves from the constraints culture and society has imposed on them.

Cleófilas's dreams of a happily-ever-after are finally put to sleep when her husband literally throws them in her face: "He had thrown a book. Hers. From across the room. A hot welt across the cheek. She could forgive that. But what stung more was the fact that it was *her* book, a love story by Corin Tellado, what she loved most now that she lived in the U.S." (Cisneros 465). With no happy ending in sight, she will now no longer "sit mute beside the conversation" and "laugh at the appropriate moments, lean against her husband's sleeve, tug at his elbow, and finally predict where the talk will lead" (Cisneros 461-62). She has passed the point of having to remind herself why she loves

this man who farts and belches and snores as well as laughs and kisses and holds her. . . . and who doesn't care at all for music or *telenovelas* or romance or roses or the moon floating pearly over the *arroyo,* or through the bedroom window for that matter, shut the blinds and go back to sleep, this man, this father, this rival, this keeper, this lord, this master, this husband till kingdom come (Cisneros 462-63).

On her way to a new consciousness, the mestiza's first step is to take inventory, Anzaldúa argues: "She puts history to a sieve, winnows out the lies, looks at the forces that we as a race, as women, have been a part of" (Borderlands/La Frontera 82). Part of these forces are exercised by men, intoxicated with a new kind of "machismo", "an adaptation to oppression and poverty and low self-esteem" (83). It is exactly this loss of dignity and a deep sense of racial shame that leads men to put down, and even brutalize women. Anzaldúa speaks in the name of all Chicanas, Cleófilas included, when she demands admission from men "that they wound us, violate us, are afraid of us and of our power. We need them to say they will begin to eliminate their hurtful put-down ways" (84).

Cleófilas, on the other hand, cannot wait for her husband to admit to his "hurtful put-down ways". If her language (read culture, tradition, values etc.) does not allow her to resist him and thus move out of her place, she will find alternative ways. It is in the discourse of the American doctor that she finally discovers a voice powerful enough to counter that of her husband. Juan Pedro eventually agrees to take her to the doctor's appointment, for the health of her unborn child. In return, she agrees to keep silent about his violence: "No, she won't mention it. She promises. If the doctor asks she can say she fell down the front steps or slipped when she was out in the backyard, slipped out back, she could tell him that" (Cisneros 465).

Cleófilas keeps her promise. She keeps silent. La Llorona, however, does not, as she speaks through the only way she knows: through water. Cleófilas's torrent of tears and the "back-and-blue marks all over" (Cisneros 466) her body help tell the story she has no voice for yet. La Llorona not only speaks for her, but also helps Cleófilas by sending two of her daughters: Felice and Graciela – the two women who help Cleófilas run from her husband and all that her previous life represented. At first sight, it would seem that these two women are clearly from very different cultures. This becomes apparent when Felice is driving Cleófilas and her small son across "La Gritona":

But when they drove across the *arroyo,* the driver opened her mouth and let out a yell as loud as any mariachi. …

"Every time I cross that bridge I do that. Because of the name, you know. Woman Hollering. *Pues*, I holler." She said this in a Spanish pocked with English and laughed.

"Did you ever notice", Felice continued, "how nothing around here is named after a woman? Really. Unless she's the Virgin. I guess you're only famous if you're a virgin. …That's why I like the name of that *arroyo*. Makes you want to holler like Tarzan, right?" (Cisneros 467).

In reality though, they all struggle with the same contradictions, "clashes of voices" and cultural dichotomies, leading "a struggle of borders", as they constantly "walk out of one culture and into another" (Anzaldúa, Borderlands/La Frontera 77). Anzaldúa defines la mestiza as a "product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another". The new mestiza, by contrast, has understood that only through juggling cultures, operating in a "pluralistic mode" and developing "a tolerance for contradictions" she will be able to cope (78-80). She assembles herself by taking bits and pieces from all cultures, keeps what she can and transforms what does not fit (Alarcon 124).

Crossing back her husband's threshold, the bridge over Woman Hollering Creek, the U.S./Mexico border and finally, entering her father's threshold again, Cleófilas returns a changed woman. Her path through the "borderland territory of the new mestiza" is complex (Doyle 65); she may not have finished her transformation, but she has recovered her voice – not for wailing or weeping, but for hollering. The myth of La Llorona is thus transformed, rewritten and (re)codified with the heterogeneity of the present. Through the recuperation of the weeping woman, Cisneros conducts a practical intervention into colonial, patriarchal and also child domination ideologies. In contrast with the traditional Llorona, Cisneros's becomes a true heroine, a legendary woman who hollers a scream of resistance against patriarchal definitions of womanhood.

References

Alarcon, Norma. "Anzaldúa's Frontera: Inscribing Gynetics." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Ed. Arturo J. Aldama and Naomi H. Quinonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002. Print.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 1st ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987. Print.

Anzaldúa, Gloria. "Foreword to the Second Edition." *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Ed. Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa. Massachusetts: Kitchen Table: Women of Color Press, 1983. Print.

Cisneros, Sandra. "Woman Hollering Creek." *The Latino Reader. From 1542 to the Present*. Ed. Harold Augenbraum and Margarite Fernandez Olmos. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1997. Print.

Doyle, Jacqueline. "Haunting the Borderlands: La Llorona in Sandra Cisneros's "Woman Hollering Creek"." *Frontiers: A Journal of Women Studies* 16.1 (1996): 53-70. Web. 23 06 2015. <http://www.jstor.org/stable/3346922>.

Fitts, Alexandra. "Sandra Cisneros's Modern Malinche: A Reconsideration of Feminine Archetypes in "Woman Hollering Creek"." *The International Fiction Review* 29.1, 2 (2002). Web. 19 06 2015. <http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7712/8769#3>.

Hooks, Bell. *Talking Back:Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989. Print.

Oliver-Rotger, Maria Antonia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam: Rodopi, 2003. Print.

Ramirez, Sarah. "Borders, Feminism, and Spirituality: Movements in Chicana Aesthetic Revisioning." *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Ed. Arthuro J. Aldama and Naomi H. Quinonez. Bloomington: Indiana University Press, 2002. Print.

Saldivar-Hull, Sonia. *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. Berkeley: University of California Press, 2000. Print.

Wyatt, Jean. "On Not Being La Malinche: Border Negotiations of Gender in Sandra Cisneros's "Never Marry a Mexican" and "Woman Hollering Creek"." *Tulsa Studies in Women's Literature* 14.2 (1995): 243-271. Web. 20 06 2015. <http://www.jstor.org/stable/463899>.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU'S DIARY AND AUTOBIOGRAPHY

Mihaela STANCIU (VRAJA)
Technical Construction University of Bucharest

Abstract: If in Autobiography (Autobiografie) Hortensia Papadat-Bengescu avoids bringing to discussion her failed personal life, for perfectly understandable reasons, in her diary pages she describes without reserve her rigid marriage to a man who never welcomed her ideas. With respect to her diary pages, we must say that it is by these that she reveals her rather long judgments on life, but especially on writing and on professional fulfillment. The diary clearly highlights the necessity of writing the novel, but it also shows the fear of the time when, while building her scenarios, she will also find in her own self the most useful cores, so that the separation from subjectivity can hardly be accomplished. The autobiography and the journal pages are equally converging towards Hortensia Papadat-Bengescu's literature.

Keywords: diary, autobiography, confession, literature, subjectivity versus objectivity.

Cum era natural pentru o persoană care a iubit scrisul, Hortensia Papadat-Bengescu a ţinut o perioadă de timp un jurnal intim. Trebuie menţionat că „jurnalul propriu-zis al scriitoarei capătă consistenţă palpabilă doar în ultimii ei ani de viaţă, atunci când ea renunţase, într-un fel, la creaţie, şi deci, când însemnările cu caracter personal nu mai aveau cum să îmbrace o formă mai disimulată de expresie, ci se organizau într-o comunicare directă, asemănătoare cu aceea din epistolele ce au premers începuturilor sale literare. Aşadar, numai în măsura în care literatura nu acoperea toată nevoia de confesiune a prozatoarei, *jurnalul* devenea o şansă, o supapă de descărcare a unor tensiuni interioare maxime".[1]

Cu privire la jurnal, Ovid S. Crohmălniceanu afirmă: „Pe acesta l-am avut în mână. Am și parcurs însemnările, pe sărite. Am făcut o a doua mare greșeală[2] că n-am dat la copiat jurnalul intim. Voi avea oricând posibilitatea, să-l citesc, mi-am zis, cu o ușuratică siguranță juvenilă. Când îți cad în mână asemenea manuscrise trebuie să-ți iei măsuri de precauție, pentru că intră adeseori în posesia unor persoane care nu vor să le facă publice. [...] Și jurnalul Hortensiei Papadat-Bangescu a dispărut. Se află el la Muzeul Literaturii? M-am interesat odată și mi s-a spus că nu există acolo așa ceva. A fost condiționat oare accesul la manuscris printr-o anumită clauză la descendenți? Sau pur și simplu aceștia au considerat că jurnalul intim al scriitoarei nu se cuvine a fi cunoscut și trebuie distrus? Cine poate ști? Fapt e că destinul s-a încăpățânat să păstreze figura marii doamne a literaturii române îndărătul unui văl de mister".[3] Nimeni nu poate să știe care este răspunsul acestor întrebări, cu atât mai mult cu

[1] Nicolae Florescu, *Profitabila condiţie: romanul aventurilor secrete*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, pp. 114-115.
[2] Ovid S. Crohmălniceanu consideră că o primă greșeală a fost atunci când, în loc să acționeze cu tact, a trimis la Muzeul Literaturii pe cineva care susținea că deține manuscrisul romanului *Străina.*
[3] Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, Bucuresti, 1994, p. 51.

cât descendenţii Hortennsiei Papadat-Bengescu au dispărut şi ei, rând pe rând, cu excepţia unui singur nepot.

Este lesne de observant că o puternică undă de subiectivism se inflitrează ca o reminiscenţă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu de vreme ce, uneori, în receptarea prozei sale sunt sesizate anumite similitudini: „Opera d-nei H.P.-B este un drum sigur de la subiectivism la obiectivism. Nu se poate spune că ar exista, la cele două capete ale acestui drum, concepţii pure şi doar la mijloc tranziţia. *Concertul*... mai are încă exclamaţii lirice, iar în *Femei între ele* sunt conturate siluete. Nu avem, astfel, două puncte de vedere absolute, dar esenţialul este felurit”[4] sau „d-sa nu prezintă personagiile cu viaţa lor sufletească, ci proiectează propria sa psihologie asupra lor. D-sa e prea personală, prea afectivă ca să respecte specificul si autonomia eroilor săi”.[5]

Plecând de la opiniile critice legate de literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, care au generat puncte de vedere precum „subiectivitate *versus* obiectivitate, psihologism *versus* epic, fragilitate (facilitate) a confesiunii *versus* soliditate a capodoperelor, originalitate şi independenţă *versus* abandon şi dependenţă”[6], Ion Bogdan Lefter aduce la scenă deschisă propria opinie că „întreaga literatură a autoarei noastre e «subiectivă», efectele de obiectivitate din anumite perioade ale ei decurgând din anumite opţiuni privind punerea în pagină. […] De schimbat se schimbă retorica, şi nu fondul afectiv generator”.[7] Mai mult decât atât, admite că în ceea ce priveşte romanele autoarei „nu trebuie să comitem eroarea de a vedea aici proză propriu-zis «obiectivă». Subiectivitatea structurală a autoarei se trădează în o mie şi unu de feluri”.[8]

La Hortensia Papadat-Bengescu scrisul apare ca o urmare a circumstanţelor din viaţa ei; în fond, tocmai destinul care a împiedicat-o să scrie mai devreme, a şi determinat-o să se confeseze prin epistolele care s-au dovedit o bună cale către literatură.

Într-o scrisoare către Camil Baltazar din 6 februarie 1931, Hortensia Papadat-Bengescu menţionează printre altele şi autobiografia[9] pe care i-o ceruse G. Călinescu pentru revista *Capricorn*: „Vicisitudinile mele de sănătate m-au împiedicat a-ţi scrie şi măcar a-ţi trimite câteva cuvinte – încă de câteva săptămâni scrise – aci alăturate. În spatele acestor tribulaţiuni, am scris câteva note autobiografice pentru *Capricornul* – de mult făgăduite.”[10]; pe atunci, ea nu avea cum să ştie că parcursul «notelor autobiografice» o să fie unul sinuos. În

[4] Anton Holban, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975, p. 13.

[5] Mihai Ralea, *Recenzii, Hortensia Papadat-Bengescu – Concert din muzică de Bach*, în „Viaţa Românească”, anul XIX, nr.1, ianuarie 1927, p. 145.

[6] Ion Bogdan Lefter, *Proza Hortensiei Papadat-Bengescu: sinceritate și disimulare*, în „România literară”, anul XXI, Nr. 12, 17 martie 1988, p. 4.

[7] *Ibidem*.

[8] Idem, *Femeia în fața oglinzei*, Editura Minerva, București, 1988, p. 473; postfața antologiei a fost reluată de către autor și în volumul *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.

[9] Ion Bogdan Lefter consemnează într-o notă explicativă a antologiei *Femeia în fața oglinzei*, ed. cit., p. 7 că *Autobiografia* a fost scrisă în intervalul 14 noiembrie 1930 – 1 februarie 1931, după cum reiese din scrisorile trimise lui G. Călinescu în 14 noiembrie 1930, 10 ianuarie, 14 ianuarie, 31 ianuarie și 1 februarie 1931, scrisori redate în volumul *G. Călinescu și contemporanii lui* (corespondență primită), vol. II, ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Mecu, Editura Minerva, București, 1987, pp. 231-233.

[10] Hortensia Papadat-Bengescu, *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 33.

1930, de pildă, G. Călinescu îi scria: „Făcându-mi plăcerea să vă prezint primul număr din *Capricorn*, îmi iau libertatea să vă invit să scrieţi pentru această revistă o autobiografie amplă, pe cât se poate de evocativă şi bine documentată. Aş dori ca scrierea să fie făcută cu atenţia romancierului, fără nimic din convenţiile jurnalistice. Ea îmi trebuie neapărat în ziua de 10 decembrie. Dacă aveţi bunătatea s-o faceţi, vă rog să mă anunţaţi de pe acum".[11] După trei ani, criticul revenea cu o altă scrisoare: „Îmi iau îndrăzneala să vă rog să-mi îngăduiţi a folosi m[anu]s[cri]s[ul] pentru *Viaţa Românească* în unul din apropiatele numere prefăcute, cu o mică schimbare şi anume, un mic pasagiu: *Aparţin acum unei grupări literare… Sunt membră fondatoare a Sburătorului…* ce trebuie acoperit. Nu este o cerinţă de partid literar […], ci de abstractizare deplină a autobiografiei, aşa fel încât să nu indispună pe nimeni. Cum numai eu singur am cunoştinţă de acest m[anu]s[cri]s, eliminarea dorită nu are nimic nedelicat şi nu alterează întru nimic sensul psihologic (nevoia stimulării prin lectura în cerc). Pentru ca să putem face binele e nevoie de mult tact şi de aceea nu mă îndoiesc că răspunsul d[umnea]voastră va fi favorabil".[12] Din cauză că Hortensia Papadat-Bengescu nu acceptă să elimine din text niciun paragraf, materialul este publicat în întregime abia în 1937, alături de seria articolelor despre E. Lovinescu, în revista *Adevărul literar şi artistic*. Ulterior, *Autobiografia* a fost reprodusă fragmentar de către Viola Vancea în volumul *Hortensia Papadat-Bengescu: antologie* (1976) și integral de către Ion Bogdan Lefter în fruntea culegerii, *Femeia în fața oglinzei* (1988), care cuprinde povestirile și nuvelele scriitoarei. Însemnările autobiografice ale autoarei înglobează inventarul de paşi care au precedat drumul ei literar: „Întâiul semn al unei vocaţiuni, cine l-ar putea recunoaşte încă din murmurul inconştient al unui copil – murmur ce seamănă totuşi aşa de bine cu faza primă a creaţiei artistice... Ştiu că la vârsta de cinci ani am scris o compoziţie asupra celor patru anotimpuri, care ocupa patru linii de caiet... Iată pentru bucuria cunoaşterii, studiile regulate, iar pe un alt plan recitări (în recreaţiuni) cu interpretări iperbolice... Compoziţiile şcolare se desvoltă şi ele pe două planuri: – cele pe care le prezint în nume propriu şi care se îngrădesc în oarecare disciplină dintr'un amestec de cuviinţă şcolărească şi de precau-ţiune, lăsând să treacă numai atât cât să nu denunţe rezervele primejdioase şi compunerile numeroase cu care slujesc camaradele... Profesia mea clandestină câştigă clientelă chiar în clase superioare alei mele, cu aceiaşi simplicitate şi îşi amplifică resorturile: ticluiesc scrisori de toate genurile – afară totuşi de cele sentimentale... Aşa dar elanurile mele epistolare se adresau la părinţi şi rude pentru a le transmite căldura sentimentelor, felicitări sărbătoreşti, a le cere bani de buzunar şi alte bunuri lipsite respectivelor progenituri".[13] Prea angajată în a compune scrisori pentru colegele de școală, eleva Bengescu nu le mai scria și părinților. Amintește și acest episod în *Autobiografie*: „Numai părinţilor mei uit să le scriu. Cu o telegramă în mână, subdirectorea mă mustră".[14] Dovada că nu-i uitase cu totul se află astăzi la Muzeul Literaturii Române, în textele câtorva scrisori ce datează din perioada şcolară. Acestea trădează puritatea copilului de

[11] G. Călinescu, *Scrisori şi documente*, ediţie îngrijită, note şi indici de Nicolae Scurtu, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 47.
[12] *Ibidem*, p. 48.
[13] Hortensia Papadat-Bengescu, *Autobiografie*, în „Adevărul literar şi artistic", anul XVIII, nr. 867, 18 iulie 1937, pp. 5-6.
[14] *Ibidem*, p. 6.

12 ani care uneori pare mai matur de atât, dar care nu-şi depăşeşte stângăciile vârstei; după cum se observă, numărul erorilor este mare, acestea incluzând omisiunea frecventă a accentelor sau frazări inadecvate; rândurile ce urmează nu poartă aceeași sevă prezentă în scrisorile de la maturitate, dar merită amintite ca documente din viața Hortensiei Papadat-Bengescu:

Le 5 Javrier 1888
Chers parents,
J' ai reçu votre lettre et j'ai été très gaie en aprennant que vous vous portez bien. Croyez chers parents que je tâcherai une autre fois de ne pas mériter vos réproches. […] Vos lettres me cause une grande jolie [joie sic!] c'est pourquoi chers parents ecrivez-moi le plus tôt possibles.
J'embrasse Mămuţei je vous embrasse des millions de fois.
Je reste votre reconnaissante fille,
Hortense

Dragi părinţi,
Am primit scrisoarea voastră şi am fost bucuroasă aflând că sunteţi bine. Credeţi-mă, dragi părinţi, că am să încerc altă dată să nu merit reproşurile voastre. […] Scrisorile voastre îmi produc o bucurie enormă, de aceea dragi părinţi, scrieţi-mi cât mai curând posibil.
O îmbrăţişez pe Mămuţa şi pe voi de milioane de ori.
Rămân fiica voastră recunoscătoare,
Hortense.

Le 28 Janvier 1888
Chers parents,
Votre lettre m'a comblé de joie.Ce n'est deja que deux semaines depuis que je suis au pensionat et deja mon petit calendrier souffre car j'éfface chaque jour qui passe. Je compte les minutes et les heures pas seulement jusqu'à Pâques mais aussi jusqu'àu grands examens. […] Que je regrette..... je ne trouve plus rien a vous dire que l'envie de rester votre sage petite fille.

Dragi părinţi,
Scrisoarea voastră m-a copleşit de bucurie. Nu sunt decât două săptămâni de când mă aflu la pension şi deja micul meu calendar suferă căci şterg fiecare zi care trece. Număr minutele şi orele nu doar până la Paşti, ci şi până la examenele finale. […] Cât regret că nu mai găsesc nimic să vă spun decât că vreau din tot sufletul să rămân fetiţa voastră cuminte.

18 Février, 1888
Parents chéris,
Le jeudi est pour moi un jour très agréable il me procure l'occasion de pouvoir par ces quelques mots m' informer de votre santé. Il y a quelques jours que j'ai reçu une lettre de chez Alice elle vous presente ses respects. Chère mère si vous vous photographier envoyez la moi

car j'ai celle de papa et je veux avoir aussi la votre. […].J'embrasse mămuţă mille fois et vous aussi. Je reste votre soumise enfant qui vous aime de tout son coeur. Hortense

Dragi părinţi,

Joia este pentru mine o zi foarte plăcută, îmi dă ocazia prin aceste cuvinte să mă informez despre sănătatea voastră. Acum câteva zile am primit o scrisoare de la Alice, vă trimite omagii. Dragă mamă, dacă te vei fotografia, trimite-mi fotografia, căci o am şi pe a tatei şi vreau să o am şi pe a dumitale. […] O sărut pe mămuţa de o mie de ori la fel ca şi pe dumneata. Rămân a voastră ascultătoare copilă care vă iubeşte din tot sufletul,

Hortense ”.[15]

Procesul de formare artistică a Hortensiei Papadat-Bengescu trasează drumul de la scrierile şchioape ale copilariei, la încercările discrete de literatură, ca mai apoi la încadrarea definitivă în lumea beletristică. În oraşele de provincie în care a trăit fără plăcere (Turnu Măgurele, Buzău, Focşani, Constanţa), Hortensia Papadat-Bengescu nu a avut parte de un mediu literar care să o formeze, dar a facut din corespondenţă cheia de boltă prin care a reuşit să se regăsească pe sine; apoi, întâlnirile revelatorii cu G. Ibrăileanu şi cu E. Lovinescu, colaborarea la *Viaţa Românească* şi, mai târziu apartenenţa definitivă la cenaclul *Sburătorul*, au format liantul către recunoaşterea Hortensiei Papadat-Bengescu ca prima femeie scriitor din literatura română.

Toată viaţa autoarei îi va fi marcată de evenimentele din tinereţe; peste ani, îşi priveşte copilăria nostalgic şi duios: ,,M-am oprit mult aici, la timpul copilăriei. Este epoca care exprimă mai clar şi firea şi condiţiile decisive ale formaţiei mele literare. Am crezut că e ceeace mi se cere... când privesc vreodată fotografia mea de atunci, îmi e milă pentru grozava povară de gând şi suflet cu care am împovărat acest biet copil”.[16]

Camil Baltazar este cel căruia îi trec prin mână o parte dintre paginile de jurnal ale scriitoarei, pe care le descoperă într-o ladă cu manuscrise din casa Elenei Stamatiadi (fiica Hortensiei Papadat-Bengescu): ,,Pe un caiet de tip şcolar, am găsit, pe lângă un gen de jurnal de creaţie (…) şi un alt jurnal, cu caracter oarecum familial, datând din 1947-1949”.[17] Dintre rândurile scrise în jurnalul de creaţie se desprinde părerea fermă de statutul pe care şi-l câştigase în canonul epocii : ,,Scriu şi public. Scriu cu pasiune în firul devenirii. Dar iarăşi aşi vrea să aflu. Artistului îi trebuie – medalie dublă – fremătare şi linişte. Linişte care să nu-l întoarne dela ascultarea permanentă a freamătului; conştiinţa de sine necesară pentru a nu fi oprit în drum de întrebările conştiinţei. Şi iată aflu. Mă înscriu în valoarea decisivă a unei opinii critice. Mă pot deacum înclina bucuroasă subt miruirea oricărei dăruiri şi pot sta răbdătoare subt orice apăsare. Fizionomia mea literară e configurată”.[18] Hortensia

[15] Lucia Toader, *Scrisori către Hortensia Papadat-Bengescu*, în „România literară”, anul XLII, nr. 6, 26 februarie 2010, p. 14.

[16] Hortensia Papadat-Bengescu, *art. cit*., p. 6.

[17] Camil Baltazar, *Contemporan cu ei:amintiri și portrete*, Editura pentru Literatură, București, 1962, p. 62.

[18] Idem, *Hortensia Papadat-Bengescu despre scris și despre sine,* în „Tânărul scriitor”, anul VI, nr. 3, martie 1957, p. 97.

Papadat-Bengescu nu a fost stăpânită de un spirit de emulaţie în formarea literară, dar ca orice artist a căutat să înţeleagă care-i este locul în lumea scrisului.

În urma simplei lecturi este lesne de observat că paginile de jurnal şi *Autobiografia* interferează; autoarea descompune şi asamblează anumite pasaje din *Autobiografie* ca, de pildă, cel referitor la părinţi: dacă în 1931 lasă doar să se întrevadă admiraţia pentru ei, mai ales pentru tată, în jurnal le şi dedică crâmpeie de amintiri într-un flux profund de recunoştinţă: „... Fiică unică a unui brav soldat, generalul Dumitru Bengescu, şi a devotatei şi blândei mame moldovene, de fel din bătrânii Iaşi, cu studii de profesoară. Intelectuali amândoi, au încurajat predispoziţia mea spre învăţătură, totodată ocupându-se de formarea caracterului meu... Mama mea era cea mai blândă făptură; ea cu răbdare m-a învăţat slovele, apoi cititul în limba noastră scumpă, cât şi în limba franceză, căci zicea ea: «când nu înveţi o limbă străină de timpuriu, e mai greu pe urmă»… Tatăl meu, deşi mult ocupat, găsea totuşi timp pentru a-mi vorbi de scriitorii şi poeţii români şi francezi pe care îi cunoştea, încurajând aplicarea mea spre compoziţia literară...”[19] Şi Hortensia Papadat-Bengescu va scrie, iar atunci când ajunge să publice primul volum, *Ape adânci*, i-l dedică tatălui său, nu neapărat pentru că i se simţea tributară, ci mai degrabă pentru că privea chipul părintelelui ca pe o insulă fericită din viaţa ei: „Mult târziu la apariţia primei mele cărţi, tatăl meu mi-a mărturisit aspiraţia lui tainică acum realizată; mi-a mărturisit-o cu bucurie amestecată cu decepţie mişcătoare (în voce, în spaţii ale cuvintelor) – faţă de nudul meu de gândire. Dar nu ştiu dacă chinul lui a fost mai mare sau al meu, din aceiaşi ciudată pudoare. Nu se putea să nu-i fi închinat lui – pe care-l preţuiam aşa de sus – această carte de întâiu”;[20] Legată prin gene culturale de unchiul său, G. Bengescu-Dabija, scriitoarea manifestă aceeaşi rezervă fără să găsească firul de legatură în comunicarea cu acesta; recunoaşte că l-a privit admirativ şi condescendent încă din copilărie şi nici peste ani nu reuşeşte să-şi dea un răspuns referitor la tăcerea dintre ei: „Raporturile cu unchiul meu au avut şi ele drama lor şi de altă calitate, totuşi au fost mai puţin dramatice […] Când am început a scrie, unchiul meu a părut a nu şti nimic şi nici eu nu i-am vorbit nimic. Era ceva al nostru, al fiecăruia deosebit şi care poate ar fi suferit din confruntare. […] Târziu, spre sfârşitul vieţii lui, mătuşa mea, un exemplar extraordinar de răutate, i-a vorbit, în prezenţa mea, cu vădită maliţie despre îndeletnicirile mele, despre scrisul meu. Cu bucurie m-am uitat spre idol: faţa lui frumoasă – cu acea permanentă expresie de graţie şi seducţie a râsului şi a privirii, laolaltă catifelate – s-a întunecat. Am regretat indiferenţa lui, prielnică, de până atunci, dar îmi închipuiam că ar fi mândru de mine. Am înţeles însă şi niciodată n-am recunoscut la el mai bine semnul vocaţiunii ca în acel egoism”.[21] Acest moment legat de un oarecare spirit de emulație, este evocat și cu altă ocazie, într-un interviu în care scriitorea are grijă să-i menționeze numele unchiului său cu recunoștință: „George Bengescu – a fost dealtfel, unul din cei mai străluciți dramaturgi din vremea tinereței mele […] piesele lui se jucau pe scena Teatrului Național cu rețete grandioase. El era

[19] Camil Baltazar, *Contemporan cu ei*, ed. cit., p. 63.
[20] Hortensia Papadat-Bengescu, *art. cit*., anul XVIII, nr. 866, 11 iulie 1937, p. 5.
[21] Camil Baltazar, *op. cit*. pp. 76-77.

«marele» literat al familiei Bengescu şi la un moment dat, când debutasem deja cu două-trei cărţi, ne-am aflat faţa în faţă cu conştienţa unei oarecari… concurenţe!”[22]

George Bengescu-Dabija este cunoscut astăzi pentru activitatea sa literară dovedită printr-o opera dramatică de succes; merită menţionate comedia *Cucoana Nastasia Hodoronc* şi piesa *Pygmalion, regele Feniciei*; unchiul Hortensiei Papadat-Bengescu frecventase sedinţele Junimii ieşene, dar si ale celei bucureştene; în salonul literar pe care-l patronase la Iaşi, fusese prezent chiar Mihai Eminescu; mai mult decât atât, după reprezentarea comediei *Cucoana Nastasia Hodoronc,* poetul naţional îi scrisese o recenzie laudativă cu privire la muzica pe care o considera „plină de interes şi varietate”, iar „finalul [actului întâi] un adevărat final de operetă, iar nu de comedie”.[23]

În *Autobiografie*, Hortensia Papadat-Bengescu evită să aducă în discuţie viaţa ei intimă eşuată, din motive lesne de înţeles, însă în paginile de jurnal descrie fără rezerve mariajul încorsetat alături de un om care nu-i salutase niciodată ideile. Cu puţină detectivistică observăm că scriitoarea îşi permite această libertate într-o perioadă în care magistratul Nicolae Papadat era în vârstă, foarte bolnav, deci atunci când mărturisirile nu ar mai fi putut să-i pericliteze viaţa domestică.[24] După cum îi mărturiseşte lui Camil Baltazar, privise ideea jurnalului cu reticenţă, pentru că se temea să nu fie descoperit de cei pe care îi viza.[25] Astăzi magistartul a murit. Nici Hortensia Papadat-Bengescu nu mai trăieşte, iar destinul paginilor sale personale stă încă sub semnul misterului. „Caietul foarte gros, cartonat, cu file umpute de o scriitură deasă, fără ştersături… o mărturie crudă despre relaţiile conjugale tensionate dintre soţii Papadat, este rătăcit sau poate nu mai există”.[26]

Bibliografie:

Baltazar, Camil, *Contemporan cu ei: amintiri şi portrete*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

Baltazar, Camil , *Hortensia Papadat-Bengescu despre scris şi despre sine,* în „Tânărul scriitor”, anul VI, nr. 3, martie 1957.

Călinescu, G., *Scrisori şi documente*, ediţie îngrijită, note şi indici de Nicolae Scurtu, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Crohmălniceanu, Ovid S., *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, Bucuresti, 1994.

Eminescu, Mihai, *Cocoana Nastasia Hodoronc*, în „Curierul. Foaia intereselor generale”, V, nr. 27, 10 aprilie. 1877.

Florescu, Nicolae, *Profitabila condiţie: romanul aventurilor secrete*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Holban, Anton, *Opere*, vol. III, ediţie îngrijită de Elena Beram, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

[22] Dan Petraşincu, *Viaţa de taină a unei scriitoare nedreptăţită de publicul românesc*, în „Rampa”, anul 19, nr. 5489, 4 mai 1936, p. 3.

[23] Mihai Eminescu, *Cocoana Nastasia Hodoronc*, în „Curierul. Foaia intereselor generale”, V, nr. 27, 10 aprilie. 1877, p. 5.

[24] Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 49.

[25] Camil Baltazar, *op. cit*., p. 70.

[26] Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit*., p. 51.

Lefter, Ion Bogdan, *Proza Hortensiei Papadat-Bengescu: sinceritate şi disimulare*, în „România literară”, anul XXI, Nr. 12, 17 martie 1988.

Lefter, Ion Bogdan, *Femeia în faţa oglinzei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Autobiografie*, în „Adevărul literar şi artistic”, anul XVIII, nr. 866, 11 iulie 1937 şi nr. 867, 18 iulie 1937.

Petraşincu, Dan, *Viaţa de taină a unei scriitoare nedreptăţită de publicul românesc*, în „Rampa”, anul 19, nr. 5489, 4 mai 1936.

Ralea, Mihai, *Recenzii, Hortensia Papadat-Bengescu – Concert din muzică de Bach*, în „Viaţa Românească”, anul XIX, nr.1, ianuarie 1927.

Toader, Lucia, *Scrisori către Hortensia Papadat-Bengescu*, în „România literară”, anul XLII, nr. 6, 26 februarie 2010.

LA MAINMISE DU POUVOIR COMMUNISTE SUR LES MILIEUX INTELLECTUELS ROUMAINS (1954-1976)

Georgiana MEDREA
University of Bucharest

Abstract: The article "The Seizure of Romanian Intellectuals by Communist Power (1954-1976)" whose drafting came as a result of the study of Franco-Romanian cultural relations after World War Two aims at accounting for the analysis of institutionalized bilateral approaches with the internal observation of the phenomenon of progressive domination of artists and writers. With its various moments of pressure and concession, this was a precious barometer from the viewpoint of French diplomacy as it closely reflected the relation of the Bucharest regime with Moscow, Western Europe and its own people.

Keywords: Franco-Romanian cultural relations, communism, Writers' Union.

Les bornes chronologiques choisies pour le présent article relèvent d'une temporalité spécifique aux relations culturelles franco-roumaines, dans le cadre desquelles ce processus est maintenant abordé, selon les notations des diplomates français en poste à Bucarest.

La déstalinisation stimule effectivement la négociation de la reprise des relations brutalement rompues par la partie roumaine en 1949. A partir de 1954, les rapports diplomatiques s'attardent longuement sur la relation du parti unique avec les intellectuels, car leur orientation et leur teneur constituent un bon baromètre de la politique du parti unique à l'égard de Moscou et de l'Occident, tout en donnant, dans les années soixante, la mesure exacte du suivi de la tendance de libéralisation du régime sur le plan interne.

Parmi tous les domaines culturels et artistiques, c'est avec les écrivains que le pouvoir maintient le dialogue le plus persistant. L'analyse de l'évolution de l'Union des Ecrivains sous la stricte orientation des dirigeants politiques de premier rang demeure ainsi emblématique, en constituant l'objet essentiel de ces considérations. Après 1976, la rupture du régime avec les intellectuels et le peuple devient de plus en plus évidente, aussi les analyses mettent moins le cap sur la question. Le but de cet article est de compléter l'étude déjà entamée des relations bilatérales officielles et institutionnalisées par un regard équilibré et lucide, si minutieux que presqu'introspectif. Seront ainsi précisés les différentes étapes de cette mainmise, ainsi que le corpus idéologique employé à cet effet.

Plusieurs étapes se démarquent au sein de la période étudiée. Jusque dans les années soixante, le parti observe scrupuleusement les directives soviétiques, en se mettant « toujours en retard, même sur Moscou, attendant prudemment pour avancer de voir s'il ne se produit pas de retour en arrière[1] ». Les révoltes qui se faisaient alors entendre en Pologne ou en

[1] Pierre Francfort, ministre de France en Roumanie à Christian Pineau, ministre des Affaires étrangères, Bucarest, le 2 juillet 1957, Centre des Archives diplomatiques de Nantes (CADN), dossier Bucarest Ambassade 124PO/1/403, p.2.

Hongrie sont escamotées par la presse officielle, qui n'en discute aucun des problèmes de fond. Il s'agit de reprendre l'intelligentsia en main, selon un processus qui « reste si bien calqué sur celui qui s'est manifesté en URSS, il en suit si étroitement les détours, qu'on ne saurait pas non plus trouver ici d'intention spontanée d'orienter la vie intellectuelle roumaine vers plus d'autonomie[2] ». En 1962, Pierre Bouffanais, le ministre de France à Bucarest, remarque de manière tranchante : « A vrai dire, les intellectuels et les artistes ne sont bien traités en République Populaire Roumaine que pour autant qu'ils s'aplatissent devant le Parti[3] ». De la sorte, lors de la deuxième Conférence Nationale des Artistes Plastiques (1963), la presse rappelle opportunément que « l'artiste, étant choyé par le parti, doit le servir en retour[4] ».

L'arrivée de Nicolae Ceausescu au sommet du pouvoir semble changer le cours des choses, en marquant le début d'un processus de libéralisation en cours depuis 1964 dans le domaine littéraire[5]. L'ouverture diplomatique vers l'Occident et vers la France notamment s'accompagne d'un relâchement des réticences envers cette culture. Les valeurs promues par les démocraties européennes sont certes présentées de manière critique, mais on commence, néanmoins, à les faire connaître.

C'est à partir de là que les œuvres des artistes et les écrivains roumains qui se sont affirmés en dehors des frontières sont revendiquées comme appartenant également au patrimoine national. *Les Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, que la France présente déjà en tournée dans différents pays du monde, reçoit l'autorisation de traduction et paraîtra dans la revue « Secolul XX », avant d'être mise en scène par Radu Beligan au Théâtre National de Bucarest, en début d'avril 1964. Les critiques favorables ne manquent évidemment pas de relever le « drame vécu par la société bourgeoise qui ne trouverait pas […] la force de résister « au processus de fascisation » rendu inévitable du fait même de ses structures[6] ». Vladimir Streinu déplore l'individualisme de Béranger, en remarquant que « toute massification ne mène pas à l'annulation de l'individu en tant qu'être humain[7] ». Dans le même sens, lors de l'exposition consacrée à Constantin Brancusi en 1956, « Scânteia » précise bien qu'il faut bien distinguer entre l'étape réaliste roumaine et l'abstractionnisme « décadent » occidental[8].

De même, le signal est donné pour la reconsidération de l'histoire du pays, même de celle plus récente, qui comprend la réhabilitation des personnalités culturelles condamnées pendant les années staliniennes. Les intellectuels sont encouragés à puiser dans les sources du passé, mais ils rencontrent en cela la résistance de la vieille garde officielle. La direction du

[2] *Ibid.*, p.16.
[3] Pierre Bouffanais, ministre de France à Bucarest, à Maurice Couve de Murville, ministre des Affaires étrangères, Bucarest, le 25 mai 1962, n° 2/51/EU, *loc. cit.*
[4] Pierre Bouffanais à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 7 juin 1963, n° 410/ACT, p. 2, *loc.cit.*
[5] Jean-Louis Pons, ambassadeur de France à Bucarest, à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 12 mars 1965, n° 113/EU, *loc.cit.*
[6] Pierre Bouffanais à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 12 avril 1964, n° 311/ACT, p.3, *loc. cit.*
[7] *Ibid.*
[8] Francis Levasseur à Maurice Schumann, ministre des Affaires étrangères, Bucarest, le 19 avril 1972, n° 150/EU, p. 15, *loc. cit.*

parti semble tiraillée entre le souhait d'affirmation nationale et le souci de préserver le puissant voisin soviétique[9].

Jusqu'en 1971, l'espoir est entretenu et assez souvent confirmé d'un relâchement idéologique. La période suivant les IX^e^ et le X^e^ Congrès du Parti est qualifiée de « véritable renaissance des lettres » et le pouvoir affirme sa volonté de mettre fin aux pratiques qui entravaient la création artistique, telles les « ingérences superflues » et les « mesures administratives[10] ». La défense courageuse de la Tchécoslovaquie attire dans les rangs du parti de nombreux intellectuels qui restaient encore sur la défensive. Alors même que les événements de Tchécoslovaquie sont minutieusement connus par une certaine élite, la diffusion abondante de ces informations par la presse semble éviter le débat de fond. En prenant note de l'article de Radu Popescu, *Réponse aux amis slovaques*, publié dans « Gazeta literară », vitrine de l'Union des Ecrivains, Jean-Louis Pons, l'ambassadeur de France à Bucarest, remarque que « le lecteur est soigneusement tenu dans l'ignorance du contenu de la lettre ouverte des écrivains slovaques[11] ».

Cette période faste prend fin avec l'énonciation des thèses de juillet. Ainsi, à partir de la moitié de l'année 1971 et jusqu'en mai 1972, une campagne de reprise en main des intellectuels est dûment menée par le Parti. Le message que le pouvoir adresse aux écrivains lors de la Conférence nationale du 2-24 mai 1972 est clair : ils peuvent conserver leurs privilèges tant qu'ils se montrent dociles[12]. Et cela est valable pour tout le monde. Pour accroître la pression sur les lettres roumaines, plusieurs moyens sont employés, dont la réduction des droits d'auteur, le changement de la direction des principales revues, « Contemporanul » et « România literară », la réduction du nombre des publications périodiques de spécialité sous le prétexte de la pénurie de papier en 1974, suivie du licenciement de 1.700 journalistes, le recul numérique des représentants des intellectuels au Comité Central[13].

A partir de 1976 notamment, lorsque la presse étrangère commence à rendre compte des anomalies du régime, en soulignant l'inadéquation de la propagande à la réalité vécue par les gens du pays, les auteurs les plus engagés sont invités à prendre la plume pour défendre les thèses du parti, tout en lançant des attaques contre les exilés dissidents. En même temps, Lors de la Conférence nationale des Ecrivains du 26-27 mai 1977, Nicolae Ceausescu prend le soin de réduire l'agressivité critique de ses discours, avec le souci de les maintenir dans une disposition modérée qui éviterait le conflit ouvert. Dans cette visée conciliante, il leur rappelle le devoir de contribuer à la formation de « l'homme nouveau », en s'orientant selon la « boussole sûre » du matérialisme dialectique[14]. Mais la rupture est bien là, de plus en plus visible dans les années quatre-vingt, lorsque les protestations des intellectuels se font de plus en plus insistantes, aussi bien dans le pays qu'à l'étranger.

---

[9] Jean-Louis Pons à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 12 avril 1965, n° 168/EU, p.4, *loc.cit.*

[10] Francis Levasseur, *id.*, p. 2.

[11] Jean-Louis Pons à Michel Debré, Bucarest, 25 juillet 1968, n° 227/EU, p. 2, *loc. cit.*

[12] Francis Levasseur à Maurice Schumann, Bucarest, le 1^er^ juin 1972, n° 371/EU, *loc. cit.*

[13] Jean Brouste, chargé d'affaires de France à Bucarest, à Jean Sauvenargues, ministre des Affaires étrangères, n° 677/EU, p. 2-3, *loc. cit.*

[14] Raoul Delaye, ambassadeur de France en Roumanie à Louis de Guiringaud, ministre des Affaires étrangères, Bucarest, 13 juin 1977, n° 920/EU, p. 2, *loc. cit.*

Pour assoir sa domination sur les milieux intellectuels, le pouvoir alterne les concessions et les mesures dures, telles les épurations, les emprisonnements, l'arrestation à domicile, la privation de moyens financiers et de possibilités d'expression dans l'espace public, sans manquer de rappeler systématiquement en quoi consiste leur devoir envers le parti et le peuple.

Le maître-mot demeure le réalisme socialiste. En janvier 1959, Mihai Beniuc, membre de l'Académie, le premier secrétaire de l'Union des Ecrivains, déclare dans son rapport *La littérature d'actualité et l'esprit du parti dans la littérature* (sic) *:* « tous les écrivains roumains dignes de ce nom, capables de tenir une plume dans la main, sont engagés au service du socialisme et des travailleurs[15] ». Ils n'ont pas à écrire pour le succès de vente, mais pour la réussite du socialisme, la paix et le progrès. Aussi doivent-ils considérer la réalité de la perspective collective et révolutionnaire et exprimer cette position dans le contenu de leurs œuvres[16]. Selon « Scânteia » du 15 juin 1957, l'exigence de l'inspiration de l'actualité recouvre le besoin que les lecteurs trouvent dans les livres « les grands idéaux » d'une époque « complexe », ainsi que des réponses adéquates. L'inspiration folklorique et ouvrière reflète au mieux les transformations à illustrer.

Lors de son élection comme Premier Secrétaire du P.C.R., Nicolae Ceausescu tient à adresser d'emblée aux directeurs des unions littéraires et artistiques, réunis avec ceux de certaines institutions culturelles, avec des professeurs des universités et des rédacteurs en chef, en la présence de membres notables du parti, tels Chivu Stoica, Gheorghe Apostol, Emil Bodnăraș et des spécialistes en questions idéologiques Ștefan Voitec et Leonte Răutu. Les tendances fondamentales de son discours inspiré certainement des prises de position de Khrouchtchev sont les suivantes : les œuvres « issues de la réalité de l'époque », selon un art qui ne se sépare pas de l'homme, doivent « s'identifier aux aspirations de la société environnante ». Il montre au même titre une attitude personnelle plutôt libérale, en admettant la diversité des styles, l'ouverture vers l'étranger dans un esprit critique, l'abandon du dogmatisme et de l'exclusivisme[17]. Il va de soi que la liberté de création « doit être comprise comme une vibrante disponibilité aux exigences de la société, elle est une autre face de la responsabilité sociale, d'une responsabilité assumée lucidement par chaque artiste comme une façon de tisser harmonieusement les mobiles de l'action collective avec ceux de la création individuelle[18] ». En juin 1968, lorsque le parti souhaite modérer les élans des jeunes écrivains modernistes qui sollicitent un « assainissement moral » du climat littéraire, la victoire des libéraux ne signifie pas une intention de « laisser aux écrivains la bride sur le cou », puisque « l'accent est mis à chaque occasion sur la nécessité d'une littérature engagée, militant pour la formation de l'homme nouveau et fidèle à l'idéologie marxiste-léniniste »[19]. L'ambassadeur Jean-Louis Pons flaire le danger qui guette les intellectuels réformateurs, en remarquant : « Le

[15] Jacques-Emile Paris, ministre de France en Roumanie, à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 10 février 1959, n° 69/EU, p. 2, *loc. cit.*

[16] Pierre Francfort à Christian Pineau, Bucarest, le 2 juillet 1957, p. 6, *loc. cit*.

[17] Jean-François Noiville à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 31 mai 1965, n° 289/EU, p. 2, *loc. cit.*

[18] Jean-Louis Pons à Maurice Couve de Murville, Bucarest, le 23 avril 1968, n° 136/EU, p. 2, *loc.cit.*

[19] *Id.*, Bucarest, le 27 juin 1968, n° 192/EU, p.6, *loc. cit.*

courant actuel favorable aux intellectuels libéraux peut toujours se retourner contre eux[20] ». Effectivement, pas plus tard qu'en novembre, Nicolae Ceausescu rectifie ses largesse envers les modernistes : les jeunes n'ont pas à s'affirmer par « la contestation bruyante », mais par le travail ; ils ne doivent pas s'adresser à un cercle d'initiés, mais aux masses et leur aspiration à voyager en Occident n'est pas une solution : la connaissance de cette culture est nécessaire, mais ne leur garantit pas de devenir de bons écrivains. Un circuit touristique dans le pays est aussitôt inscrit à la place dans leur programme. En octobre 1971, la suspicion plane à nouveau sur les intellectuels, coupables de « cosmopolitisme » et de libéralisme bourgeois »[21].

Pour ce qui est des influences étrangères, l'attitude du pouvoir suit le même fil conducteur : ouverture critique dans les années soixante, suivi d'une réaction de méfiance et de rejet après 1977. La nomination d'Alexandru Oprea comme adjoint de Zaharia Stancu à la direction de « România literară » en 1967 illustre la première tendance, car celui-ci s'affirme courageusement en nationaliste modéré : « Nous appartenons à la spiritualité et au circuit de culture européens et il est naturel et nécessaire que nous reprenions tous les liens et les échanges pour un temps interrompus et que nous redonnions un sens actif à notre horizon du monde bouché pour un temps. N'oublions pas cependant que ces interruptions et ces obturations ont eu des conséquences néfastes sur nos liens organiques, fondamentaux, avec notre propre culture et notre histoire. […] Nous revenons en Europe, très bien !... mais n'oublions pas que l'Europe s'appelle aussi Brancusi, Enescu, Eminescu, Blaga, Arghezi et Barbu et tant d'autres qui se nomment avant tout la Roumanie[22] ». Procès de la période stalinienne, critique en demi-teinte de l'emprise soviétique, exigence de réciprocité, il y a là tout autant de thèses conformes à la pensée politique du moment, sincèrement exprimées.

Dans un deuxième temps, une tentative s'ensuit de circonscrire les mécontentements des intellectuels à l'égard des thèses de juillet – Dumitru Tepeneag et Nicolae Breban, qui avaient ouvertement critiqué ces mesures dans la presse française, sont discrètement incités à revenir en Roumanie, Paul Goma est isolé, les oniristes perdent du terrain.

La propagande reprend à son compte un débat ancien, qui sillonne l'histoire de la culture roumaine depuis la moitié du XIX[e] siècle, opposant traditionalistes et européanistes dans la construction du modèle d'évolution sociétale. Dans « Scânteia » du 23 septembre 1972, Alexandru Andrițoiu signe l'article *Littérature et sentiment de la dignité nationale*, en rappelant que « l'écrivain doit rester fidèle aux valeurs exclusivement et automatiquement nationales de sa patrie et en refléter la grandeur originale »[23]. Les écrivains ont donc l'obligation de développer une « mythologie autochtone », une culture homogène, qui résiste à l'immixtion de tout élément étranger, tout en se gardant de l'anachronisme d'une attitude cosmopolite spécifique à l'ancienne aristocratie qui « parlait le français en société, s'habillait à Londres et ne parlait roumain qu'aux cochers[24] ». Le 3 octobre 1975, le même journal, officiel du parti, sous la signature de Petre Dragu, reproche vigoureusement aux artistes et aux

[20] Jean-Louis Pons à Maurice Debré, Bucarest, le 5 juillet 1968, n° 201/EU, p. 7.
[21] Pierre Pelen, ambassadeur de France à Bucarest, à Maurice Schumann, Bucarest, le 12 octobre 1971, n° 395/EU, p. 2, *loc. cit.*
[22] Jean-Louis Pons à Maurice Couve de Murville, Bucarest, 18 juillet 1967, n° 250/EU, p. 3, *loc. cit.*
[23] Jean-Marie Le Breton, ambassadeur de France à Bucarest, à Maurice Schumann, le 26 septembre 1972, n° 1003/EU, p. 2, *loc. cit.*
[24] *Ibid.*

critiques de trop insister sur le caractère subjectif de l'art. Il fait état la nécessité impérieuse de se conformer au programme du parti, à la promotion de l'humanisme socialiste[25]. Trois jours plus tard, « Contemporanul » rappelle la mission sociale de la littérature. A Raoul Delaye de conclure : « Ainsi la vie culturelle roumaine est particulièrement atone[26] ».

Après une série où se succèdent conciliation et mesures dures, les influences étrangères finissent pas être âprement rejetées, et ceux qui ont « fait le choix de la liberté » avec. Le 5 mai 1976, par exemple, l' « Aurore » signale le cas de Benedict Corlaciu, resté en France une année plus tôt. En vue d'un regroupement familial, son nom se trouvait sur les listes humanitaires du président Chirac lors de son voyage officiel effectué en juillet 1975. Toute une campagne de presse est déclenchée en Roumanie contre les intellectuels qui ont préféré d'autres horizons. Dans « Contemporanul », Dumitru Popescu évoque l'enfer moral des exilés, leur nostalgie et leurs remords. Adrian Păunescu écrit dans le poème *Ici est le pays* que si Decebal avait décidé de fuir vers quelque contrée occidentale, il aurait été mort de dégoût avant la frontière. Eugen Barbu, membre suppléant du Comité Central et rédacteur en chef de « Săptămâna » conteste « le talent et la probité » de Dumitru Tepeneag et de Paul Goma, en les accusant de recevoir des expédients pour dénigrer leur pays d'origine. L'émigration fait l'objet d'une campagne « spectaculaire » et « hargneuse »[27].

Chantres du régime mis à part, il semblerait néanmoins que la vague contestataire n'ait emporté qu'une mineure partie des écrivains et des artistes, menacés de perdre leurs moyens de subsistance, leur liberté et leur intégrité physique et psychologique. Néanmoins, la majorité des intellectuels, emmurée dans le silence ou timidement présente dans la pratique du double langage, rejoigne ce mouvement de rejet d'un régime doctrinaire dont les bonnes intentions envers le peuple ne sont guère crédibles.

This work was cofinanced from the European Social Found trought Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU 159/1.5/S/140863 Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

[25] Raoul Delaye à Jean Sauvenargues, Bucarest, le 16 octobre 1975, n° 360/EU, p. 2, *loc. cit.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*

INTERNATIONAL LEGISLATION FOR THE PROTECTION OF THE CULTURAL HERITAGE BETWEN THE LIEBER CODE (1854) AND THE HAGUE CONVENTION (1954)

Gherghina BODA
The Museum of Dacian and Roman Civilization, Deva

Abstract: The international legislation referring to the protection of the cultural heritage both in times of peace and of war started initially from a few articles inserted in legislative acts on armed actions of belligerent states, constituting itself in time in freestanding laws. In the course of a century several pacts and conventions were published which constituted the basis for the other international laws. The great importance for this period is represented by the Lieber Code (1854), The Conventions of the Hague conferences (1899, 1907, and 1954) and the Roerich Pact (1935).

Keywords: international law, protection, heritage, culture, science, art.

Experienţele beligerante din trecutul omenirii în timpul cărora au fost distruse definitiv şi iremediabil sau deteriorate într-un mod grav opere de cultură, ştiinţă şi artă ale lumii, au determinat mai multe ţări să adopte o legislaţie menită să le ocrotească patrimoniul cultural împotriva distrugerilor umane din timpul diverselor acţiuni armate. Conştientizarea valorii universale a operelor de ştiinţă, artă şi cultură a născut nevoia ocrotirii acestor bunuri culturale atât pe timp de pace, cât şi pe timp de război, nu numai pe teritoriul unor state, ci pe tot mapamondul. Valoarea bunurilor culturale a trecut dincolo de orice naţionalitate, ele devenind un bun comun universal, fapt pentru care oamenii de cultură, ştiinţă şi artă, cu sprijinul oamenilor politici, au decretat şi implementat legi care să ocrotească aceste bunuri de latura distructivă a omului, de tendinţele violente ale caracterului uman. S-a ajuns acolo unde omul a trebuit să-şi protejeze creaţiile, opera umană fiind în pericol de a fi distrusă chiar de creator.

Deoarece omenirea suferise pierderi irecuperabile de bunuri culturale în decursul istoriei sale, unele de o valoare inestimabilă şi deoarece ideea unui patrimoniu comun universal pătrunsese în tot mai multe state ale lumii, guvernele europene şi americane au decis legiferarea unor norme referitoare la războiaiele terestre care să oblige statele beligerante la respectarea prevederilor acestor acte juridice. Se încerca astfel, dacă nu stoparea, măcar reducerea pagubelor făcute patrimoniului cultural naţional.

Una dintre primele referiri la necesitatea ocrotirii bunurilor culturale pe timp de război a fost stipulată în *Ordinul general nr. 100: Codul Lieber*, de fapt nişte instrucţiuni speciale pentru conducerea armatei Statelor Unite ale Americii pe timp de război. Acest Cod a fost creaţia lui Francis Lieber şi a fost promulgat de preşedintele Abraham Lincoln la 24 iulie 1863[1].

[1] *Codul Lieber*, secţiunea II, art. 34, pp. 31-47, disponibil la http://avalon.law.yale.edu/19th_century/lieber.asp, accesat la 16.06.2015.

Prevederile acestui act aveau în atenţie bunurile culturale existente pe teritoriul statului inamic şi se refereau la posibilitatea taxării sau folosirii, atunci când serviciul public o solicita, a proprietăţii aparţinând bisericii, spitalelor, altor instituţii caritabile, unităţilor de învăţământ, fundaţiilor care promovau cunoaşterea, academiilor, observatoarelor, muzeelor de artă sau oricăror instituţii de ştiinţă[2]. De asemenea, stipula obligativitatea protejării şi ocrotirii tuturor lucrărilor de artă,a bibliotecilor, colecţiilor ştiinţifice sau instrumentelor valoroase, a spitalelor, chiar şi în timpul asedierii sau bombardamentelor[3], interzicerea vinderii, însuşirii private, distrugerii sau deteriorării fără motiv[4], actele de acest tip fiind aspru pedepsite[5].

La 27 iulie 1874, la iniţiativa ţarului Alexandru al II-lea al Rusiei, s-au întâlnit la Bruxelles delegaţi din 15 state europene pentru a se pronunţa asupra unui proiect de acord internaţional referitor la legile şi obiceiurile de război, înaintat de guvernul rus, proiect care a fost adoptat cu mici modificări, dar care nu a fost ratificat deoarece nu toate guvernele l-au acceptat ca pe o convenţie cu caracter obligatoriu[6]. Articolele 8 şi 17 din acest proiect cuprindeau instrucţiuni referitoare la bunurile culturale, religioase şi ştiinţifice care trebuiesc privite ca proprietate privată, urmărirea confiscării, distrugerii sau deteriorării intenţionate intrând în sarcina autorităţilor competente, precum şi datoria asediaţilor de a marca prin semne specifice, vizibile toate cladirile culturale, ştiinţifice, caritabile, precum şi monumentele istorice, neangajate în scopuri militare, pentru a fi ocolite de bombardamente sau asedii[7]. Această *Declaraţie de la Bruxelles* este extrem de importantă deoarece a constituit primul pas în codificarea legilor de război, ba mai mult, a stat la baza *Manualului Oxford* cu privire la legile războiului terestru, întocmit de către specialiştii de la Institutul de Drept Internaţional şi adoptat în anul 1880, împreună cu care a constituit fundamentul celor două Convenţii de la Haga din anul 1899 şi 1907[8]. Trebuie menţionat faptul că alături de protejarea altor bunuri culturale, această *Declaraţie* include şi monumentele istorice, fapt foarte important pentru dezvoltarea ulterioară a legislaţiei internaţionale referitoare la ocrotirea şi protejarea patrimoniului cultural mobil şi imobil.

La Conferinţa de Pace de la Haga a fost adoptată, la 29 iulie 1899, o Convenţie şi Regulamentele cu privire la legile şi obiceiurile războiului terestru, prin care se făcea referire, la fel ca în documentele legislative anterioare, la obligativitatea protejării bunurilor culturale şi a monumentelor istorice din teritoriile inamice[9]. Unul dintre motivele acestei conferinţe a fost „revizuirea declaraţiei privind legile şi obiceiurile de război elaborate în 1874 de către Conferinţa de la Bruxelles şi care nu a fost încă ratificată”, conform notei circulare ruse din

[2] *Ibidem*, Art. 34.
[3] *Ibidem*, Art. 35.
[4] *Ibidem*, Art. 36.
[5] *Ibidem*, Art. 37.
[6] *Projet d'une Déclaration internationale concernant les lois et coutumes de la querre. Bruxelles, 27 août 1874,* disponibil la https://www.icrc.org/dih/INTRO/135?OpenDocument, accesat la 16.06.2015.
[7] *Ibidem*, Art. 8 şi Art. 17.
[8] *Projet d'une Déclaration internationale concernant les lois et coutumes de la querre. Bruxelles, 27 août 1874,* disponibil la https://www.icrc.org/dih/INTRO/135?OpenDocument, accesat la 16.06.2015.
[9] *Convention (II) with Respect to the Laws and Customs of War on Land its annex: regulations concerning the Laws and Customs of War on Land. The Haque, 29 July 1899. ANNEX TO THE CONVENTION Regulations respecting the laws and customs of waron land #Section III: On military authority over hostile territory – Art. 56*, disponibil la *https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/ART/150-110062?OpenDocument*, accesat la 17.06.2015.

data de 30 decembrie 1898[10]. La a doua Conferinţă Internaţională de Pace de la Haga, din 18 octombrie 1907, au fost revizuite actele adoptate în 1899, operându-se mici modificări, dar nu la articolele referitoare la patrimoniul cultural.

O iniţiativă legislativă, de această dată venită din partea unei persoane fizice şi materializată printr-un tratat, numit ulterior pact, îl are ca autor pe Nicolas Roerich. Viaţa l-a pus în faţa unor întâmplări care l-au motivat în viitor să lupte pentru protejarea bunurilor culturale. Adolescent fiind, a dezvoltat pasiuni de arheolog amator, în cursul săpăturilor desfăşurate în nordul Rusiei a descoperind o serie de obiecte antice cu o valoare istorică şi artistică deosebită[11]. Atunci a realizat pentru prima dată ce putere uriaşă de creaţie are omenirea, dar şi de cât de distructivi şi neglijenţi sunt oamenii cu propriile creaţii. Mai târziu, a vizitat mai multe oraşe istorice din nordul Rusiei, în urma călătoriilor sesizând autorităţilor degradarea şi distrugerea multor artefacte şi solicitând ajutor în acest sens guvernului rus, dar fără prea multe rezultate, apoi, în timpul Primului Război Mondial şi a Revoluţiei Ruse din 1917, nu a făcut decât să constate aceleaşi lucruri, amplificate de starea beligerantă[12]. Important este faptul că Roerich a extins noţiunea de patrimoniu şi la activităţile creative, teatre, săli de concert, universităţi, biblioteci şi spitale. La sugestiile lui Roerich, s-a trecut la scrierea unui proiect de tratat la care şi-au adus aportul şi câţiva experţi în drept internaţional şi care ulterior a fost redactat la cererea Muzeului Roerich din New York[13]. Prin acest pact se declarau neutre toate bunurile şi activităţile culturale şi de importanţă istorică deosebită, acestea urmând a fi semnalizate printr-un banner pe care se afla un cerc roşu, care avea în mijloc trei puncte roşii, alipite în formă de triunghi, pe fundal alb, cercul desemnând totalitatea culturilor, dar şi eternitatea timpului care cuprindea trecutul, prezentul şi viitorul, iar cele trei puncte din mijlocul cercului semnificau Arta, Ştiinţa şi Religia[14]. Pactul Roerich mai este cunoscut ca şi Crucea Roşie a Culturii[15]. Acesta este primul tratat care se referă în totalitate la protejarea bunurilor culturale. Cuprinde un preambul şi 8 articole[16].

În anii 1931 şi 1932 au avut loc la Burge, apoi în 1933 la Washington, conferinţe private care recomandau adoptarea acestui Pact de către guverne[17]. La a şaptea Conferinţă Internaţională a Statelor Americane de la Montevideo din 1933, a fost prezentat un tratat elaborat de Consiliul de Administraţie al Uniunii Pan-Americane şi semnat de toţi membri la

---

[10] *Convention (II) with Respect to the Laws and Customs of War on Land and its annex: Regulations concerning the Laws and Customs of War on Land. The Hague, 29 July 1899*, disponibil la https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/Treaty.xsp?action=openDocument&documentId=CD0F6C83F96FB459C12563CD002D66A1, accesat la 17.06.2015.

[11] *Roerich Pact and Banner of Peace*, disponibil la http://www.roerich.org/roerich-pact.php, accesat la 17.06.2015.

[12] *Roerich Pact and Banner of Peace*, disponibil la http://www.roerich.org/roerich-pact.php, accesat la 17.06.2015.

[13] *Treaty on the Protection of Artistic and Scientific Institutions and Historic Monuments (Roerich Pact). Washington, 15 april 1935*, https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/ART/325-480002?OpenDocument, IHL-44-EN.pdf , accesat la 21.06.2015.

[14] *Roerich Pact and Banner of Peace*, disponibil la http://www.roerich.org/roerich-pact.php, accesat la 17.06.2015.

[15] *Ibidem*.

[16] *The Roerich Pact*, http://en.icr.su/evolution/pact/index.php, accesat la 21.06.2015.

[17] *Ibidem*.

Washington, pe 15 aprilie 1935, în prezenţa preşedintelui Franklin Delano Roosevelt[18]. Acest Tratat a fost semnat de 21 de state (SUA, Argentina, Bolivia, Brazilia, Chile, Columbia, Costa Rica, Cuba, Republica Dominicană, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Mexic, Nicaragua, Panama, Paraguay, Peru, Uruguay şi Venezuela)[19], ulterior aderând şi alte state.

O altă iniţiativă legislativă privitoare tot numai la protejarea patrimoniului cultural internaţional, dar pe timp de război, a fost adoptată sub forma unei convenţii la Conferinţa de la Haga din 14 mai 1954. Prevederile acestei Convenţii se bazau pe cele cuprinse în actele adoptate la conferinţele anterioare de la Haga din anii 1899 şi 1907, precum şi pe cele ale pactului de la Washington din 15 aprilie 1935.

Această Convenţie[20] era mult mai largă şi cuprindea 8 capitole: **Capitolul I**: *Dispoziţii generale* (definirea, protecţia, ocrotirea, respectarea bunurilor culturale, ocupaţia, semnalizarea bunurilor culturale şi măsurile de ordin militar), cuprinzând articolele 1-7; **Capitolul II:** *Despre protecţia specială* (acordarea protecţiei speciale; imunitatea bunurilor culturale sub protecţie specială; semnalizare şi control; retragerea imunităţii), cuprinzând articolele 8-11; **Capitolul III:** *Despre transporturile de bunuri culturale* (transporturi sub protecţie specială şi în caz de urgenţă; imunitatea de confiscare, de captură şi de priză), cuprinzând articolele 12-14; **Capitolul IV:** *Despre personal (personalul)*, cuprinzând articolul 15; **Capitolul V:** *Despre semnul distinctiv* (despre semnul Convenţiei; folosirea semnului), cuprinzând articolele 16-17; **Capitolul VI:** *Domeniul de aplicare a Convenţiei* (aplicarea Convenţiei; conflicte care nu au caracter internaţional), cuprinzând articolele 18-19; **Capitolul VII:** *Despre executarea Convenţiei* (regulamentul de executare; puterile protectoare; procedura de conciliere; asistenţă din partea UNESCO; acorduri speciale, difuzarea convenţiei; traduceri şi rapoarte; consfătuiri; sancţiuni), cuprinzând articolele 20-28; **Capitolul VIII:** *Dispoziţii finale* (limbi; semnarea; ratificarea; aderarea; intrarea in vigoare; aplicarea efectivă; extinderea teritorială a Convenţiei; raportul cu Convenţiile anterioare; denunţarea; notificări; revizuirea Convenţii şi a regulamentului ei de aplicare; înregistrare), cuprinzând articole 29-40.

Toate cele 8 capitole cuprind prevederi extrem de clare privitoare la protejarea bunurilor culturale, noţiunea de protejare incluzând noţiunile de ocrotire şi respectare a acestora de către toate statele semnatare. O schimbare vizibilă o reprezintă semnul distinctiv cu care urmau să fie semnalizate monumentele şi instituţiile considerate bunuri culturale, conform articolului 1, cap. I. Dacă semnul Pactului lui Roerich era un cerc roşu în interior cu trei puncte roşii pe fundal alb, semnul distinctiv adoptat de această Convenţie, conform articolului 16 din cap. V, era un „scut ascuţit jos, împărţit în patru părţi, cu liniile încrucişate oblic, în culorile albastru şi alb (un scut format dintr-un careu albastru, unul din unghiuri

[18] *Roerich Pact and Banner of Peace*, disponibil la http://www.roerich.org/roerich-pact.php, accesat la 17.06.2015.

[19] *The Roerich Pact*, http://en.icr.su/evolution/pact/index.php, accesat la 21.06.2015.

[20] *Convenţie pentru protecţia bunurilor culturale în caz de conflict armat*, Haga 14 mai 1954, http://www.discret-arhivare.ro/legislatie_arhivare/protectia_bunurilor_culturale.php, accesat la 19.06.2015.

formând vârful scutului, şi dintr-un triunghi albastru deasupra careului, ambele delimitând un triunghi alb de fiecare parte)[21].

Referitor la aceste acte juridice internaţionale aprobate în perioada 1854-1954, putem constata importanţa demersului legislativ desfăşurat în toţi aceşti ani, conţinutul acestora, dar şi menirea lor de a scoate din aria distrugerilor umane bunurile de patrimoniu cultural considerate bunuri de valoare universală, de fapt patrimoniul cultural universal al umanităţii. Conştientizarea importanţei acestui patrimoniu pentru generaţiile viitoare, eforturile de păstrare, conservare, ocrotire, respect şi protejare ale mărturiilor materiale ale trecutului comun al omenirii, tranduse în legi naţionale şi internaţionale, reprezintă cel mai mare câştig, atât pentru cultura universală, cât şi pentru cea naţională.

Resurse on-line

Codul Lieber, disponibil la http://avalon.law.yale.edu/19th_century/lieber.asp

Projet d'une Déclaration internationale concernant les lois et coutumes de la querre. Bruxelles, 27 août 1874, disponibil la https://www.icrc.org/dih/INTRO/135?OpenDocument

Convention (II) with Respect to the Laws and Customs of War on Land its annex: regulations concerning the Laws and Customs of War on Land. The Haque, 29 July 1899. ANNEX TO THE CONVENTION Regulations respecting the laws and customs of waron land #Section III: On military authority over hostile territory – Art. 56, disponibil la *https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/ART/150-110062?OpenDocument*

Convention (II) with Respect to the Laws and Customs of War on Land and its annex: Regulations concerning the Laws and Customs of War on Land. The Hague, 29 July 1899, disponibil la https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/Treaty.xsp?action=openDocument&documentId=CD0F6C83F96FB459C12563CD002D66A1

Convenţie pentru protecţia bunurilor culturale în caz de conflict armat, Haga 14 mai 1954, disponibil la http://www.discret-arhivare.ro/legislatie_arhivare/protectia_bunurilor_culturale.php

Roerich Pact and Banner of Peace, disponibil la http://www.roerich.org/roerich-pact.php

The Roerich Pact, disponibil la http://en.icr.su/evolution/pact/index.php

Treaty on the Protection of Artistic and Scientific Institutions and Historic Monuments (Roerich Pact). Washington, 15 april 1935, disponibil la https://www.icrc.org/applic/ihl/ihl.nsf/ART/325-480002?OpenDocument, IHL-44-EN.pdf

[21] *Convenţie pentru protecţia bunurilor culturale în caz de conflict armat*, Haga 14 mai 1954, http://www.discret-arhivare.ro/legislatie_arhivare/protectia_bunurilor_culturale.php, accesat la 19.06.2015.

L'ESPACE DU VOYAGE MICHONIEN

Alina PINTICAN
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imagination. The problematic perspective of this study focuses on a typology of space, in some of his filiation novels and biographical fictions. His work is a sort of return to History through imagination, a return to discover the History, a return to fiction. It is about a journey to explore the past, a journey to find out the lost genealogy. Michon's travels are in the geographical space or in the imaginary, real or fictional journeys.

Keywords : journey, imaginary, fictional, geographical, space.

Les années 1980 voient le retour en littérature d'une attention à la figure singulière et à l'auteur – « fictions biographiques » mettant en valeur une figure connue et oubliée. Les *Vies minuscules* de Michon marquent le début de cette nouvelle forme d'écriture à travers le choix de figures humbles rencontrées par l'auteur, personnages choisis parmi les figures anonymes, réelles ou fictives.

L'œuvre de Michon s'avère un voyage, un retour à l'Histoire à travers l'espace imaginaire, une quête d'un récit, des vies et de la langue ; un voyage de l'exploration du passé, du donné familial, un voyage fait dans l'oubli, dans le passé, dans la province pour retrouver la généalogie perdue. Le narrateur semble fasciné par la province avec ses traditions, ses archaïsmes :

« La province dont je parle est sans côtes, plages ni récifs ; ni Malouin exalté ni hautain Moco n'y entendit l'appel de la mer quand le vent d'ouest la déversent, purgée de sel et venue de loin, sur les châtaigniers »[1].

Espace géographique réel

La province est un espace qu'il tenait à cœur, espace familier où se déroulent les plus importants événements. Malgré l'amour qu'il portait à sa région et à la tradition il lui est arrivé ce qui arrive à chaque être humain qui quitte son espace d'origine pour se laisser entraîner dans un processus d'instruction. Il a toujours vécu la nostalgie de l'espace d'origine.

Chez Michon, l'espace n'est plus un simple cadre de déroulement de l'action mais l'espace reçoit la fonction identitaire du personnage. La Creuse est le lieu de la rêverie perpétuelle, lieu qu'on parcourt en vue de l'accomplissement d'un rêve, celui d'avoir un endroit où on pourrait trouver l'identité.

Dans *Vies*, il dresse un tableau des vies côtoyées pendant son enfance et sa jeunesse de la Creuse – des charrues des hommes, des moissonneuses-batteuses, des âmes tristes :

[1] Pierre Michon, *Vies minuscules,* Paris, Éditions Gallimard, 1984, p.13.

> Je n'ai besoin d'inventer des vies des personnages. Il y a suffisamment de gens qui sont morts et qui attendent qu'on parle d'eux. Lorsque j'écris, je pense toujours au mythe de la résurrection des corps dans le christianisme. Ces hommes ont eu une chair, je m'efforce de la faire revivre. Qu'ils se lèvent, qu'ils sortent du tombeau.[2]

Les *Vies* sont prises dans un triangle qui est Saint-Goussaud, Châtelus et Mourioux, trois villages différents. Il y a un village de hauteurs, un village de vallons, qui est Châtelus et un village de plaine qui est Mourioux. Ce sont des lieux évoqués différemment. À Saint-Goussaud, le narrateur avait des tantes, des arrières tantes quand il était petit. La Creuse, un pays assez pauvre, très sous-développé. Il y a très peu de restes (pierres) en Creuse.

De l'autre côté, il y a le milieu urbain représenté par la métropole Paris, espace urbain comme un labyrinthe où on se sent perdu, suggéré par la peur du narrateur d'affronter le microcosme parisien des éditeurs et d'être accusé par lui d'analphabétisme et d'imposture : « analphabète, pétri d'inconnaissance, de chaos, d'analphabétisme profond, iceberg de suie, dont la partie émergée n'était que miroir aux alouettes »[3].

Le milieu urbain forme une mentalité du citadin, car la ville est l'espace de l'intellectualisation, de compétition. De l'autre part, la province est le lieu natal et de l'enfance. Le village est le centre du monde, un lieu fermé à l'horizon borné, où la société a d'autres règles, où la tradition est bien préservée et transmise par les femmes du village.

Espace géographique fictionnel

Pierre Michon a mis beaucoup de temps à dépasser les conflits par lesquels l'écriture lui apparaissait comme une pratique inaccessible : une enfance rurale marquée par l'absence du père, absence vue comme un principe originaire de l'écriture de Michon. L'idée de famille se dissout à cause de l'absence de l'un de ses membres : le père s'absenta quand le narrateur fut très jeune. Dans *Vies minuscules*, l'absence est comme un leitmotive : en parlant de l'influence de son grand-père Eugène sur son père disparu, le narrateur écrit :

> Sur Aimé, l'influence de ce père qu'il aima, ou qu'au contraire il détesta comme un miroir déformant posé sempiternellement devant lui à la table familiale, fut sans doute indirectement négative ; comme moi, il dut ressentir douloureusement une défaillance des branches mâles, une promesse non tenue, un rien marié à la mère ; autour de ce rien, de cet évidement du cœur qui appelle les larmes, se façonna la sensiblerie féminine d' Aimé, dont j'ai tant de preuves ; dans ce rien encore s'ancra son apparent cynisme ; […] l'alcool entra dans son corps et sa vie […]. Mais j'incline à penser qu'il but aussi pour libérer sa volonté, fuir son amour pour une mère hélas inoubliable.[4]

La honte des origines provinciales a été un obstacle dans son épanouissement littéraire. Car la condition héréditaire de paysan est un sujet de l'exclusion. Cette honte de l'ignorance est la honte des origines (de la naissance, de son père disparu) du narrateur, la honte du monde primitif d'où est issu le narrateur. Dans cette société le rôle de la femme est très important à la différence des hommes qui sont plus primitifs et n'ont pas de rôle. Dans « Vies d'Eugène et Clara », on parle de la finesse des femmes et la lourdeur des mâles :

---

[2] Entretien avec Catherine Argand, *Lire*, n. 271, décembre 1998.

[3] Pierre Michon, *Vies minuscules*, *o.c.*, p. 157-158.

[4] *Ibid.*, p. 78.

> Elle éclipsait presque totalement la figure de mon grand-père Eugène – […] – non, ce qui je crois, faisait que ma grand-mère s'imposait et l'imposait à mes yeux, c'était la réelle et pénible disproportion de sa vivacité d'esprit confrontée à la maladresse bonhomme, souriante et gentiment obtuse du grand-père.[5]

Les femmes sont les représentantes de la famille, le noyau de la famille, qui ont le rôle de la coaguler. Pour elles, l'éducation des enfants est importante. Dans la « Vie d'André Dufourneau », le narrateur évoque les soirs où parmi « les palabres patoises », sa grand-mère maternelle enseigne à l'orphelin André, « la langue aux plus riches mots ». C'est elle qui apprend l'hobereau fictif à lire et à écrire. C'est peut-être elle la source de l'apprentissage du langage, de la Langue car elle transmet à l'orphelin le langage.

Les murs « lettrés », les ponts historiques, l'enseigne et l'achalandage des boutiques incompréhensible, les hôpitaux comme « des parlements » forment l'image de la capitale française, la ville où père Foucault refuse de se rendre pour être soigné, à cause de son illettrisme.

> Le père Foucault n'irait pas à Paris. Cette ville de province déjà, et son village même sans doute, lui paraissaient peuplés d'érudits, fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa monnaie courante, qui s'écrit ; instituteurs, démarcheurs de commerce, médecins, paysans même, tous savaient, signaient et décidaient […] : la vie et ses glossateurs autorisés lui avaient assurément fait bien voir qu'être illettré, aujourd'hui, c'est en quelque façon une monstruosité, dont monstrueux est l'aveu. […] Il resterait ici, et en mourrait ; là-bas, peut-être l'eût-on guéri, mais au prix de sa honte.[6]

Le père Foucault est en effet un obscur meunier que le narrateur a côtoyé à l'hôpital, qu'il a découvert illettré et qui préfère mourir dans l'hôpital de province plutôt que d'exposer son ignorance à Paris, d'où la nullité provinciale.

Cet illettré se présente comme un double du narrateur : « Le père Foucault était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférait la mort. Moi, j'écrivais guère : je n'osais davantage mourir ; je vivais dans la lettre imparfaite, la perfection de la mort me terrifiait »[7]. La mort, c'est le voyage, c'est vraiment partir – en fin de compte tous ses personnages trouvent leur fin : André Dufourneau, Eugène, Clara, Geoges Bandy, père Foucault.

L'écriture michonienne s'impose comme tentative de restaurer ses ancêtres. Il s'agit d'une écriture identificatoire (identification du narrateur à son père absent, sa situation d'orphelin de père et celle d'Arthur Rimbaud). Plus loin, les références littéraires et l'intertexte sont présents dans les « Vies de frères Bakroot » : Roland, auquel le narrateur s'identifie, est accablé de l'affection d'Achille, le vieux professeur ridicule :

> Achille devint plus tard le correspondant de Roland, c'est-à-dire qu'il venait le chercher au lycée les jeudis et dimanches vers deux heures et que l'enfant passait l'après-midi avec lui […] Il y avait eu auparavant les livres, ceux que peu à peu

[5] *Ibid.*, p. 72-73.
[6] *Ibid.*, p. 157.
[7] *Ibid.*, p. 158.

> Achille se mit à offrir à Roland, les sortant de sa sacoche énorme […] Il y eut aussi des Jules Verne, bien sûr un Salammbô, un Michelet expurgé et illustré.[8]

La tentation de bâtard est grande chez Michon. On trouve dans la première des *Vies minuscules* un exemple de bâtardise. Orphelin de la Creuse, recueilli par les arrière-grands-parents maternels du narrateur durant la deuxième moitié du XIX[e] siècle. La honte de son origine paraît être le motif qui force André Dufourneau de s'enfuir pour l'Afrique, la terre promise. Ignorant la vérité sur sa naissance, Élise invente une parenté, ce qui va provoquer le malheur d'André.

L'écriture de Michon s'impose comme tentation de faire exhumer les ancêtres, de faire revivre ces « êtres de peu ». Donc, l'histoire de cet ancêtre peut être un récit fondateur de la vocation de l'écrivain :

> J'en reviendrai riche, ou y mourrai » : cette phrase pourtant bien indigne de mémoire, j'ai dit que cent fois ma grand-mère l'avait exhumée des ruines de temps, avait de nouveau éployé dans l'air son bref étendard sonore, toujours neuf, toujours d'hier ; mais, c'était moi qui le lui demandais, moi qui voulais encore ce poncif de ceux qui partent […]. Je frissonnais alors du même frisson que celui qui me poignait à la lecture des poèmes plein d'échos et de massacres, des éblouissantes proses. […] mon avenir s'incarnait, et je ne le reconnaissais pas ; je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur ; et quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus pauvre que devant – en mourir – était l'alternative offerte aussi au scribe.[9]

André Dufourneau tente d'échapper au modèle reproduit de génération en génération, qui attend les mâles restant au pays. Il quitte la Creuse et « s'arrache au royaume des inoubliables Mères, éducatrices ou sages-femmes »[10].

Quelques-unes des « vies minuscules » représentent un exemple de l'arrachement glorieux à la nullité provinciale ; il s'en est fallu de peu « pour que le nom d'Antoine Peluchet résonnât dans nos mémoires comme celui d'Arthur Rimbaud »[11]. Après le départ de son fils, Toussaint Peluchet poursuit la vie simple qu'il a toujours menée, son départ bouleversant le monde. Pour établir la présence de son fils, Toussaint a recours à sa mémoire qui lui permet d'imaginer le monde tel qu'il était avant le soir fatidique. Il a recours aux livres qui ont appartenu à son fils. Sa souffrance trouve son moyen de défense dans la fuite dans l'imaginaire : « Vers cette époque, dans les bistrots de Chatelus, Saint-Goussaud, Mourioux […] Antoine ressuscita. Il était, disait Fiéfié, en Amérique. Fiéfié il est vrai n'avait aucun crédit […] par sa bouche et quoique trahi, déchu, c'était l'autre qui parlait, le vieux banisseur, l'énigmatique, le péremptoire »[12].

Espace imaginaire

[8] *Ibid.*, p. 111.
[9] *Ibid.*, p. 21-22.
[10] *Ibid.*, p. 19-20.
[11] *Ibid.*, p. 61.
[12] *Ibid.*, p. 54.

On plonge dans l'imaginaire de Michon : la maison de Mazirat s'inscrit comme lieu du culte de ses ancêtres. C'est un lieu qui préserve une mémoire hantée de « cadavres », « disparus », « absents ».

La maison de Mazirat est le sanctuaire tandis que la relique des Peluchet est l'objet saint du « musée familial » du narrateur, il s'agit de la « petite Vierge à l'enfant en biscuit, souverainement inexpressive sous un boîtier de verre et de soie qui recèle, dans un double fond cacheté, les restes infimes d'un saint »[13].

La fonction de la relique « le trésor le plus anodin et le plus précieux »[14] est double : apaiser l'angoisse des paysans et une fonction mémorielle, symbole des disparus. C'est grâce à elle que Michon peut retracer le parcours d'Antoine Peluchet et c'est elle qui permet à l'écrivain de renouer le fil de sa généalogie.

Dans *Les Onze,* le narrateur nous fait plonger sur les bords de Loire, ce pays magnifique où François-Élie-Corentin a été élevé. Il raconte l'enfance du petit, né à Combleux près d'Orléans en 1730, par sa lignée.

En *Mythologies d'hiver*, Michon plante un double décor avec ses personnages similaires : le Gévaudan et l'Irlande. Ce livre comprend des figures trouvées dans les archives : des seigneurs, des princesses, des saints nous apparaissent. Ces vies habitent l'Irlande ou l'ancien Gévaudan. Le narrateur traverse les pays, les générations avant lui, pour les ressusciter, pour les sentir vivre.

En *Abbés*, il cherche à faire entrer dans la légende les figures des bénédictins, qui ont réussi, autour de l'an mil à vaincre les marais, les îles de la Vendée pour y élever leurs monastères. Michon nous transpose au Moyen Âge.

Les archéologies imaginaires marquent la fable de Michon, *La Grande Beune*, inspirée des fabliaux du Moyen Âge, explorant ces lieux archaïques de la préhistoire que constituent les grottes de Castelnau près de Lascaux. Chaque phrase qui compose *La Grande Beune* ouvre des espaces où le regard se perd. Le paysage renvoie à la femme avec ses pluies qui « se jettent aux fenêtres », « avec les lèvres de la falaise ». Du lieu où débarquent en 1961 le narrateur nommé instituteur à Castelnau, on fait le centre du monde. Et puis, partout, il y a le paysage de la Dordogne avec ses descriptions :

> La Beune très haute atteignait presque le chemin qui s'élargissait devant la maison, le noyait un peu plus bas ; elle était boueuse, affairée, mangeait le long de ses rives des restes de glaçons pendus, des guenilles restées là des grands froids, des grottes et des temps anciens où nos ancêtres venaient tapisser les murs des peintures rupestres.[15]

La Grande Beune symbolise l'origine du monde et la source du savoir puisque c'est là que

> Les hommes descendaient dans les grottes et faisaient des peintures. Pas tous les hommes : ceux-là seulement qui avaient la main plus déliée, l'esprit plus prompt ou contourné, les cœurs célibataires

[13] *Ibid.*, p. 36.
[14] *Ibid.*, p. 34.
[15] Pierre Michon, La *Grande Beune*, Paris, Éditions Verdier, 1996, p. 52.

> qui allaient la nuit chercher sens dans les flaques des Beune, ne l'y trouvaient pas et ramenait à la place des pierres opaques qui font sens, des mots et des combinaisons de pierres et de mots qui font sens.[16]

Castelnau, dont le nom est très répandu dans le sud de la France évoque les villages construits au Moyen Âge, à proximité d'un château. On est déjà là dans l'espace clôt qui domine un individu prisonnier du temps. Et encore, le décor se réduit lorsque le narrateur se rend « chez Hélène ».

C'est impossible de ne pas voir dans cette histoire un récit sur l'origine de l'écriture. Il s'agit du monde avec ses codes, ses références. En descendant dans les grottes, l'instituteur veut voir de ses propres yeux les traces laissées par ses aînés, il veut prendre conscience de sa filiation.

Il faut noter la fascination de Michon pour l'Histoire, la plus obscure et la plus lointaine. L'auteur des *Vies minuscules* aime s'installer dans le passé car il sait que « les choses du passé sont vertigineuses comme l'espace »[17]. Pour dépasser le traumatisme d'une enfance sans père passée dans son hameau natal de la Creuse, il retrace en huit portraits de sa généalogie, il fait une investigation d'un héritage biographique. En quête d'une filiation littéraire, Michon s'alimente des souvenirs de ses propres lectures. Ainsi, les personnages qu'il met en scène ont-ils toujours des attaches avec la littérature ou avec l'art ou présentés dans un contexte littéraire, artistique : Antoine Peluchet s'enfuit en Amérique inspiré par la lecture de *Manon Lescaut* et il ressemble à Arthur Rimbaud, les frères Bakroot sont modelés sur *Caïn* et *Abel* bibliques.

Il se présente comme héritier, en dépit de l'abandon paternel ; il y a l'investigation dans les archives familiales (la relique, les photos, les récits des grands-mères).

Michon évoque des vies, il raconte des naissances : l'avènement d'une parole dans *Rimbaud le fils*, d'une lecture dans *Vies minuscules,* de peintures dans *Maîtres et serviteurs* ou dans *Vie de Joseph Roulin*. Il veut une écriture qui le rende présent, visible, il désire la présence du sujet. Ses récits dévoilent la difficulté de vivre, la difficulté d'écrire et parmi eux il cherche l'homme dans le Moyen Âge, dans les fins d'Empire, dans les débuts de carrière.

L'écriture de l'espace

Pour dépasser le traumatisme d'une enfance sans père passée dans son hameau natal de la Creuse, Michon retrace en huit portraits cardinaux – *Vies minuscules* – sa généalogie, en se servant par un beau style à la fois classique et inventif. Il disait dans un interview pour L'Express que ce livre l'a libéré du poids du passé. *(Olivier Le Naire, « Michon en majuscules », L'Express, le 31 octobre, 2002, consulté le 18 mars, 2015, 20 : 02)*

Michon avait vécu une enfance campagnarde, et à 20 ans la culture lui faisait défaut. En relatant les récits dont il a hérité de sa grand-mère maternelle, Pierre Michon raconte pour restituer le plaisir de l'histoire que pour authentifier les faits. Il se présent comme héritier, en dépit de l'abandon paternel ; il y a cette investigation dans les archives familiales (la relique de Peluchet, les photos les récits des grands-mères). Le choix du matériau utilisé est important : la présence des documents d'archive – *Mythologies d'hiver*, de biographies

[16] *Ibid.*, p. 60.
[17] Pierre Michon, *Vies minuscules, o. c.*, p. 226.

connues, de représentations picturales – *Vie de Joseph Roulin*, *Le Roi du Bois*, Maîtres *et serviteurs*. Il y a le rapport de l'écriture à la photographie dans Rimbaud le fils et Vies minuscules – il est question de quelques photos qui permettent d'invoquer les disparus : Toussaint Peluchet, André Dufourneau, le père.

L'œuvre de Michon impose une voix dans l'écriture contemporaine et s'attache à retracer des naissances : d'une parole, d'une image, d'un texte. Son écriture raconte l'histoire d'une langue qui affronte la naissance, la mort, le recommencement de soi, de l'œuvre.

Dans ses livres, il poursuit les réflexions sur l'art, la littérature et la paternité. En ce qui concerne la langue, Michon, fils de paysans rend compte de son rapport problématique à la langue, de la disparition de la civilisation rurale et de la prégnance, dans son imaginaire, des paysages, des couleurs et des sons. Élevé à la campagne, principalement par ses grands-parents, qui étaient des paysans, leur langue était un patois – cette langue désuète qui travaille ses sonorités, ses textes qui sont construits autour d'une ellipse hyperbolique. En plus, Michon nous rappelle qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'usage du patois était encore répandu dans les campagnes de Limousin.

Michon est un styliste. Son style est limpide et impétueux, fluide et dense. Sa prose est dense. Le style est l'histoire dont il est question, un style foisonnant avec un vocabulaire abondant, érudit et précis. Les mots défilent en de longues phrases, rythmées par de nombreuses virgules.

Il est avant tout un styliste et un conteur, qui nous enchante avec ses mots, qui nous embarque avec ses phrases et son rythme,

BIBLIOGRAPHIE

I Ouvrages cités ou consultés

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'Espace*, P.U.F., Paris, 1957.
BUTOR, Michel, *Le génie du lieu*, Paris, Grasset, 1994.
CHOAY, Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Éditions de Seuil, 1965.
GOGA, Yvonne & JIŞA, Simona, *Lieux de représentation de la famille*, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2010.
GOGA, Yvonne & JIŞA, Simona, *La famille entre l'habituel et l'aventure*, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2010.
GOGA, Yvonne & JIŞA, Simona, *Espaces et quête identitaire dans le roman français actuel*, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2012.
JEAN, Yves & PÉRIGORD, Michel, *Géographie rurale. La ruralité en France*, Paris, Éditions Armand Colin, 2009.

JIŞA, Simona, *Foyer de la famille. Foyer de la culture.*, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2011.
MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.
MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1988.
MICHON, Pierre, *Rimbaud, le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
MICHON, Pierre, *La Grande Beune*,Paris, Gallimard, 1996.
MICHON, Pierre, *L'Empereur d'Occident*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
PAQUOT, Thierry, *L'espace public*, Paris, Éditions La découverte, 2009.
PELLEGRINO, Pierre, *Le sens de l'espace. La dynamique urbaine*, Livre II, Paris, Éditions Economica, 2000.
POULET, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
RICHARD, Jean, Pierre, *Les chemins de Pierre Michon*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2007.
TARDIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle,* Pierre Belfond, collection Agora, 1987.

II Articles consultés ou cités

FOUCAULT, Michel, « Distance, aspect, origine », *Critique*, Paris, novembre 1963.
RICOEUR, Paul, « Urbanisation et sécularisation US », *Mouvement du christianisme social*, no 5-8, Paris, 1998.
RICOEUR, Paul, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, no 303, Paris, 1998.
VIART, Dominique & CASTIGLIONE, Agès, « Pierre Michon, l'écriture absolue », dans *Actes du premier colloque international Pierre Michon*, Musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001.
VRYDAGHS, David, « Pierre Michon et la corporation des écrivains : une lecture de *Corps de Roi* », *Études françaises*, Paris, vol. 41, no 1, 2005.

III Sites internet consultés

http://www.fondsricoeur.fr/photo/ATTENDS%20LA%20RENAISSANCE.pdf
http://ville.montreal.qc.ca/sel/sypre-consultation/afficherpdf?idDOC=1038&typeDoc=1
http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html.

IMMIGRATION LITERATURE IN ITALY

Ana Maria PĂTRAȘCU (TOMAZIU-PĂTRAȘCU)
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The phenomenon of Italian migration literature has only lately begun to expand, although it was born later than the European perspective. Italy, which was for a very long period of time a country of emigrants, beginning with the 80s became a long coveted for place, powerlessly witnessing a wave of emigrants coming from the so called mondisud. The Italian scholars took advantage of the new situation to get information about the most common habits concerning the newcomers' lives. In the course of time, the exploration extended its domain being interested in the cultural aspects of those persons, several of them becoming the protagonists of some Italian writings. In the meantime, the migrants themselves began to write helped by Italian journalists or writers, sharing others fragments of their own experience as migrants. Therefore, the migrant writers' literature is born – the literary production of some alien writers who live in Italy and write in their host's language.

Keywords: literature, migration, Italian, confession, library

Fenomenul literaturii de migrație în limba italiană a început să ia amploare în ultimul timp, deși s-a născut mai târziu în comparație cu perspectiva europeană. Italia, care a fost pentru mult timp o țară de emigranți, începând cu anii '80 a devenit ea însăși un loc râvnit de către alții, asistând neputincioasă la un val uriaș de imigranți proveniți din așa-zisele *mondisud*.[1]

Cercetătorii italieni din domeniu au profitat de această situație nouă pentru a culege informații referitoare la aspectele cele mai comune legate de modul de viață al celor sosiți. Cu timpul, cercetarea și-a extins câmpul, fiind interesată de aspectele culturale ale vieții acestor indivizi, mulți dintre ei devenind protagoniști ai unor scrieri în limba italiană. În același timp, imigranții înșiși încep să scrie, ajutați fiind de jurnaliști sau scriitori italieni, împărtășind și altora fragmente din propria experiență de migrant. Se naște astfel literatura de migrație, *migrant writers*, sintagmă prin care era numită producția literară a unor scriitori străini care trăiesc în Italia și scriu în limba țării gazdă.[2] În Italia, acest fenomen se afirmă relativ târziu prin comparație cu alte țări europene ca Franța, Germania și Anglia, unde exista deja o tradiție consolidată în acest domeniu. Fenomenul prinde viață în 1990, anul în care au fost publicate trei cărți care anunță, din punct de vedere convențional, nașterea literaturii de migrație în Italia: *Chiamatemi Alì* de Mohamed Bouchane, *Immigrato* de Salah Methnani și *Io venditore*

[1] Giorgia Del Monte, „Letteratura della migrazione", *Roma multietnica* <http://www.romamultietnica.it/bibliografie/letteratura-della-migrazione.html>; lumi din sud (traducerea noastră).

[2] *Cf.* Francesco Argento, *La letteratura della migrazione in Italia* <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/Letteratura%20dell%27immigrazione.htm>; „migrant writers" – scriitori migranți, definiție preluată din domeniul academic anglosaxon.

di elefanti de Pap Khouma.[3] În 1991 urmează *La promessa di Hamadi*, de Saidou Moussa Ba. Aceste opere literare sunt caracterizate prin apartenența la doi autori: scriitorul migrant, care relatează povestea, și coautorul italian, care se ocupă de forma corectă a textului. „Sono testi, spesso autobiografici, che parlano di violenza e di razzismo, di solitudine e integrazione impossibile tra immigrati e società italiana."[4]

Cu timpul, acești imigranți au început să producă independent, manifestând dorința de a se constitui ca scriitori în adevăratul sens al cuvântului.

Sono nate così opere, diverse per valore letterario, ma tutte accomunate dalla necessità di superare l'autobiografismo testimoniale della prima fase. E' proprio in questo momento che molti autori decidono di scrivere direttamente nella nostra lingua, come avviene per il tunisino Moshen Melliti che, dopo un libro (*Pantanella. Canto lungo la strada*), tradotto in italiano dall'arabo, scrive direttamente in italiano il romanzo *I bambini delle rose*. Siamo dunque al di là della fase autobiografica e di testimonianza, ma le case editrici non pubblicano più libri di immigrati, perché il mercato impone scelte diverse, e così la letteratura prodotta da immigrati rimane quasi "invisibile"; circola soltanto grazie all'impegno di piccole case editrici (Fara, Sinnos, Sensibile alle foglie, Datanews), di associazioni (*La tenda*), di riviste (*Mani Tese, Terre di mezzo*), di studiosi, all'interno e all'esterno del mondo universitario (Armando Gnisci, Matteo Taddeo) o di premi letterari, come Exs&Tra, organizzato da Roberta Sangiorgi insieme all'editore Fara.[5]

Semnificativă pentru studiul nostru este cercetarea pe care o întreprinde profesorul Armando Gnisci[6] în sfera literaturii de migrație. El este creatorul Băncii de date „Basili". În acest sens, am apelat la interviul luat profesorului în legătură cu producțiile literare migrante existente în baza de date respectivă. Ne-am folosit de aceste informații, deoarece se dovedesc a fi foarte utile cercetării de față.

---

[3] *Cf.* Francesco Agento, *op. cit.*

[4] Francesco Argento, *op. cit.* „Sunt texte, adesea autobiografice, care vorbesc despre violență și rasism, despre singurătate și integrare, imposibile între imigranți și societatea italiană." (traducerea noastră).

[5] Francesco Argento, *op. cit.* „S-au născut astfel de opere diferite ca și valoare literară, însă toate mânate de necesitatea de a depăși autobiografismul confesional din prima fază. Chiar în acest moment, mulți autori decid să scrie direct în limba noastră, așa cum se întâmplă cu tunisianul Moshed Lelliti, care, după cartea (*Pantanella. Canto lungo la strada*), tradusă în italiană din arabă, scrie direct în italiană romanul *I bambini delle rose.* Ne aflăm, prin urmare, dincolo de faza autobiografică și de confesionalitate, dar editurile nu mai publică cărți scrise de imigranți, pentru că piața impune alegeri diferite; în acest fel, literatura produsă de imigranți rămâne aproape invizibilă; circulă doar grație interesului micilor edituri (Fara, Sinnos, Sensibile alle foglie, Datanews), a asociațiilor (*La tenda*), a revistelor (*Mani Tese, Terre di mezzo*), a cercetătorilor din interiorul sau din exteriorul lumii universitare (Armando Gnisci, Matteo Traddeo) sau a premiilor literare, precum Exs&Tra, organizat de Roberta Sangiorgi, împreună cu editura Fara." (traducerea noastră)

[6] *Idem:* Armando Gnisci a fost primul specialist care, în 1991, a semnalat nașterea unei Literaturi Italiene de Migrație și de Mondializare (LIMM) cu opera *Il rovescio del gioco*, apărută în 1992. Din acel moment a urmărit îndeaproape proiectul LIMM, editând și publicând cărți care tratează același argument. Fondează Banca de Date BASILI (1997) în cadrul Departamentului de Italiană de la Universitatea „Sapienza" din Roma și a Revistei *Kuma. Creolizzare l'Europa* (2001), reluată apoi în 2012, în *Rivista dell'Arte*. (traducerea noastră) <https://it.wikipedia.org/wiki/Armando_Gnisci>.

În interviul acordat, Alessandra Bruno a dorit să afle cum a luat naștere această bancă de date, care sunt temele pe care scriitorii migranți le tratează cu predilecție și, mai ales, dacă această literatură a evoluat în timp, odată cu evoluţia societăţii. Potrivit celor consemnate în acest interviu, Armando Gnisci a început să se intereseze de fenomenul literaturii migrante încă de pe la începuturile ei, mai exact în 1991, cu privire la scrierile care apăruseră cu un an în urmă. Prima sa carte cu această temă se numește *Il rovescio del gioco* și a apărut în 1992. Plecând de aici, Gnisci s-a ocupat îndeaproape de aceste producții, dar și de autorii și autoarele lor, propunându-le editurilor sau devenind el însuși editor pentru unele dintre acestea, citindu-le cu mult înainte de a fi publicate. Începând din perioada anilor '96 - '97, interesul său în ceea ce privește literatura migrantă s-a îndreptat nu doar spre domeniul critic și editorial, ci și spre monitorizarea și recunoașterea scriitorilor. Această inițiativă s-a soldat cu crearea unei bănci de date cu autori migranți care scriu și publică în limba italiană. Datele din această bancă au fost puse gratuit la dispoziția tuturor celor interesați și care ar fi dorit să o consulte.

În rândul scriitorilor migranți există o categorie autodefinită „*scrittori migranti di seconda generazione*", termen deloc agreat de Gnisci. El este de părere că fiii imigranților care s-au născut în Italia nu mai pot fi considerați imigranți, pentru că ei, de fapt, nu au împărtășit niciodată, în mod direct, aceasta experiență.

La confusione è stata creata in molti casi, inconsciamente o ad hoc, per confondere le acque. Perché scrittori che non hanno mai migrato, ma sono figli di immigrati, come Igiaba Scego per esempio, si sono autodefiniti "scrittori migranti di seconda generazione". Come se i migranti potessero essere di seconda generazione. Chi migra spacca la sua vita a metà. C'è una vita di prima e una vita di dopo. Quello è il migrante, gli altri non lo sono. Chi è nato in Italia e ha l'italiano come lingua-madre, ha una mentalità italiana, una cultura italiana. Per questo non possono essere definiti "migranti" perché non sono mai migrati nella loro vita. Possono essere tornati in Africa o altri paesi di origine, con i loro genitori, a vedere la terra dei loro genitori, ma non possono essere chiamati migranti. Il migrante è portatore di una esperienza esistenziale assolutamente unica, come è unica l'esperienza del non migrante ma figlio di migranti. I cosiddetti "creoli", cioè i figli degli immigrati, e possono essere meticci o meno. La creolità è data dal fatto che si nasce non nel paese dei genitori, ma nel paese dove sono emigrati i genitori. La questione è semplice ma c'è ancora molta confusione in Italia su questo argomento.[7]

[7] Alessandra Bruno, „Lingua Nostra, e Oltre. Saggi e interviste", Intervista al professor Armando Gnisci, ideatore della Banca Dati Basili <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Bruno_14_15.pdf >.

„Confuzia s-a creat în multe cazuri, inconștient sau ad hoc, pentru a tulbura apele. Pentru că scriitorii care nu au migrat niciodată, dar sunt fii de imigranți, ca Igiaba Scego, de pildă, s-au autodefinit „scriitori migranți de a doua generație". Ca și cum migranții ar putea să fie de a doua generație. Cine migrează, își rupe viața în jumătate. Este o viață de dinainte și una de după. Acela este migrantul, ceilalți nu sunt. Cine este născut în Italia și are ca limbă maternă italiana, are o mentalitate italiană, o cultură italiană. Din acest motiv, nu pot fi definiți „migranți", întrucât nu au migrat niciodată în viața lor. Se pot întoarce în Africa sau în alte țări de origine, cu părinții lor, să vadă pământul acestora, dar nu pot fi numiți migranți. Migrantul este purtătorul unei experiențe existențiale

După obținerea unei finanțări de la CNR[8] în anul 1997, proiectul său a continuat, beneficiind de o altă finanțare, de data aceasta de la Departamentul de Italiană. În anul 2001, site-ul a fost restructurat, iar Banca de date Basili s-a alăturat revistei on-line *Kuma Creolizzare la Europa*.

Una dintre întrebările pe care i le-a adresat Alessandra Brunno profesorului Gnisci s-a referit la existența unei astfel de literaturi în străinătate. Profesorul a răspuns că ar exista una în Elveția, dar că nu privește literatura imigranților în Elveția, ci este orientată către literatura italiană scrisă de emigranți din toată lumea. „È un po' il rovescio di Basili. La banca dati si chiama Baslie ed è precedente alla nostra Basili ed è stata fondata dal prof. Jean-Jacques Marchand all'Università di Losanna".[9]

Tema dominantă la acești scriitori o reprezintă migrația „che è la vera e propria poetica di questi scrittori"[10]:

Il tema ricorrente è quello della migrazione, che è la vera e propria poetica di questi scrittori. E ciò che li muove a scrivere, oltre a raccontare la migrazione, è il farsi testimoni della migrazione presso di noi, presso gli italiani. C'è una richiesta, un bisogno di ascolto da parte della nostra cultura, tanto è vero che è letteratura scritta in italiano da persone che vengono da culture e lingue completmente differenti.[11]

Desprindem din aceste rânduri necesitatea, aproape organică, pe care o resimt autorii migranți în a împărtăși experiența migratorie. Nu este vorba doar despre exigența pe care o au în a face confesiuni cu privire la o parte din această experiență, ci este vorba de o interacțiune reciprocă: există unii care „povestesc" și alții care „ascultă", aceștia din urmă devenind complicii celor dintâi. În această logică se explică însăși alegerea limbii în care scriu autorii și care este, prin excelenţă, limba italiană. Este nevoie de limba italiană pentru că ei vor și trebuie să fie „ascultaţi" de către „ceilalţi" cu care se confruntă în noul context. Aceasta o demonstrează însăși operația de convertire a gândului în cuvânt. Este un mecanism complex, care angrenează toate procesele psihice și intelectuale pe care le presupune drumul de la gând, exprimat în limba maternă, și conversia acestuia, prin traducere, în cuvinte în altă limbă.

---

absolut unice, așa cum este unică experiența non migrantului, a fiului de migranți, așa-zișii „creoli", adică fii de imigranți, și pot să fie mai mult sau mai puțini metiși. A fi creol se referă la cei care nu s-au născut în țara părinților săi, ci în țara în care aceștia au emigrat. Chestiunea este simplă, dar în Italia există încă multă confuzie." (traducerea noastră).

[8] Consilio Nazionale della Ricerca - instituție națională de cercetare în domeniul științific general, sub îndrumarea Ministerului de Instrucție, a Universității și a cercetării (MIUR) <http://www.cnr.it/sitocnr/IlCNR/Chisiamo/Chisiamo.html>.

[9] Alessandra Bruno, *op. cit.* „Este un pic inversul băncii Basili. Banca de date se numește Baslie, este anterioară Băncii noastre Basili și este fondată de profesorul Jean-Jacques Marchand de la Universitatea din Losanna." (traducerea noastră)

[10] Idem.

[11] Idem. „Tema recurentă este aceea a migrației, care reprezintă însăși poetica acestor scriitori. Este ceea ce îi face să scrie; în afară de a povesti migrația, au nevoie de a-și găsi martori în noi, italienii. Există o cerință, o nevoie de a asculta din partea culturii noastre, atât de adevărat, că avem o literatură scrisă în italiană de către persoane care provin din culturi și limbi complet diferite." (traducerea noastră)

Astfel, se demonstrează încă o dată dorința acestor scriitori de a-și alege publicul din rândul autohtonilor. Însă acest lucru s-a întâmplat doar la început, pentru că literatura migrației a evoluat în timp. Deși a păstrat aceleași coordonate în ceea ce privește „poetica migrației”[12], dar și contactul cu publicul italian, literatura a suferit mutații în ultimii douăzeci de ani în sfera temelor abordate, atenția concentrându-se mai mult către aspecte de intercultură văzute ca modalitate principală de cunoaștere reciprocă.

Profesorul Gnisci afirmă, de asemenea, că odată cu evoluția temelor, s-a înregistrat o creștere în ceea ce privește aspectul cantitativ legat atât de numărul de scriitori, cât și de producția de texte literare. Un element, într-adevăr interesant, de noutate, este introducerea componentei feminine în literatura de migrație:

Ci sono moltissimi scrittori e moltissime scrittrici: le donne sono il 43%, quasi la parità. Cosa straordinaria se si pensa che una parità maschio-donna non c'è mai stata nelle letterature, anche le cosiddette "più evolute" dell'Occidente del '900. (…) È una novità assoluta perché la condizione del migrante è una condizione del disagio, all'interno del disagio della migrazione c'è il disagio in più dell'essere donna, una posizione più debole. Il fatto che le donne scrivano tanto quanto i maschi, è una assoluta novità perché nella società italiana le donne in questi 20 anni non hanno scritto tanto quanto i maschi. Il rapporto è sempre quello del secondo '900, dal Secondo dopoguerra. Sono loro che hanno fatto un salto incredibile ma fin dall'inizio, certo i primi 3 scrittori sono tutti maschi, africani, che hanno pubblicato in Italia nel '90 e '91, ma subito dopo sono arrivate le donne, e non soltanto africane.[13]

Despre prezența femeilor în rândul scriitorilor migranți vorbește și Alessandra Bruno *în Percorsi nella letteratura migrante VI*[14], comentând cele afirmate de autoarea Daniela Golfetto în legatură cu literatura produsă de femei. Daniela Golfetto este de părere că numărul foarte mare de femei migrante în literatură se bazează pe un fundament istoric prin aceea că ele au fost primele care au emigrat în Italia. În același timp, are și un fundament psihologic, dacă ne gândim că aceste prezențe feminine provin, majoritatea, din țări cu o tradiție patriarhală care le impuneau anumite restricții legate de libertatea de exprimare. Odată ce aceste femei au înfruntat călătoria, deplasându-se dintr-un loc în altul, ele au avut, în sfârșit, acea libertatea care până atunci nu le era consfințită. Se naște, în acest fel, o literatură

[12] Idem.

[13] Alessandra Bruno, *op. cit.* „Sunt foarte mulți scriitori și foarte multe scriitoare: femeile sunt în raport de 43%, aproape la egalitate. Un lucru extraordinar, dacă ne gândim că o egalitate bărbat-femeie nu a existat niciodată în literaturi, chiar și în așa-zisele „mai evoluate” ale Occidentlui din '900. [...] Este o noutate absolută, pentru că presupune condiția de suferință a migrantului, iar în interiorul migrației există o suferință în plus în a fi femeie, o poziție vulnerabilă. Faptul că femeile scriu la fel de mult cât bărbații este o noutate absolută, pentru că, în societatea italiană, femeile, în acești 20 de ani, au scris la fel de mult ca bărbații. Raportul este același de la jumătatea lui '900, după cel de Al Doilea Război. Sunt ele cele care au făcut un salt incredibil, încă de la început; sigur că primii trei scriitori au fost toți bărbați africani, cei care au publicat în Italia în '90 și' 91, dar, imediat după aceea, au ajuns femeile, și nu doar africane.” (traducerea noastră).

[14] Alessandra Bruno, „Percorsi nella letteratura migrante VI”, *Lingua Nostra, e Oltre*, Anno 3, Numero 3 – 69. http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Gofetto_69_71.pdf.

specifică, dominată de voci feminine, destine singulare sau colective, antrenate de experiența individuală a înstrăinării.

Revista *Khaoula e le pagine migranti* coordonată de Francesca Paola Liborio aduce în atenția publicului italian, și nu numai, o literatură scrisă de migranți. Aceasta a fost numită de către cercetătorii în domeniu „literatura migrante”[15]. Revista promovează activitatea bibliotecii „Casa di Khaoula” din Bologna, care se axează pe teme de educație interculturală privind cetățenia multietnică, integrarea imigranților în perspectiva normelor de conviețuire socială. Inaugurată în anul 2007, cu o singură secție pentru copii, „Bambini/e – Ragazzi/e” (Copii/le – Baieți/Fete), biblioteca și-a început activitatea adresându-se celor mici, deopotrivă italieni și migranți. În colaborare cu școlile din regiune, secțiunea găzduiește volume de ficțiune, materiale de intercultură, materiale în format electronic și instrumente multimedia.[16] Cărțile prezente în aceste trei subsecții sunt scrise în limbile persană, rusă, română, albaneză, poloneză, chineză. Pe lângă acestea se regăsesc și traduceri literare în aceste limbi, ale unor opere aparținând scriitorilor clasici, ficțiune și critică în limba italiană din toate ariile geografice propuse în proiect. Alături de aceste secții se impune o alta cu numele de „Migra” (Migrație), specifică literaturii de migrație, constituită din proză, poezie, teatru, critică și studii sociale referitoare la fenomenele migratorii în Italia și în lume. În legătură cu materialul aparținând acestei secții, se observă, conform celor spuse de Francesca Paola Liborio, o anumită tendință de a produce o literatură despre migrație în limba italiană, cu scopul de a servi segmentelor multietnice, în vederea unei familiarizări cu acest fenomen literar și socio-cultural, în optica unei cunoașteri reciproce între imigranți și autohtoni.[17]

Prima producție de texte în limba italiană, realizată de către exponenți ai primei generații de imigranți, urmărește îndeaproape „la Grande Migrazione” (Marea Migrație), asupra căreia se poate reflecta îndeajuns. S-a început cu texte scrise „de mai multe mâini”[18] de către migranți, alături de scriitori de limba maternă. În 1990, Pap Khouma și Oreste Pivetta publică *Io, venditore di elefanti*: *una vita per forza fra Dakar, Parigi, Milano*[19]. Tot în același an, Salah Methani și Mario Fortunato scriu *Immigrato*[20]. În 1991, Mohamed Bouchane, Carla De Girolamo și Daniele Miccione tipăresc *Chiamatemi Ali*[21], iar Saidou Moussa Ba și Alessandro Micheletti publică *La promessa di Hamadi*[22]. Începând cu aceeasta perioadă, producția migrantă s-a dezvoltat, ieșind la lumină o serie de texte scrise chiar de către

[15] Francesca Paola Liborio, *Khaoula e le pagine migranti*, p. 4, literatura migrantă (traducerea noastră).
[16] *Cf.* Francesca Paola Liborio *op. cit., pp. 8-9.*
[17] *Idem,* p. 9.
[18] Se referă la producția de texte eleborate de scriitori străini, ajutați fiind, în actul scrierii, de către scriitori, jurnaliști italieni. Ia naștere astfel ceea ce se numește „literatura scritta da tanti mani” sau „letteratura scritta a quattro mani”.
[19] *Cf.* P. Khouma, p. 5. *Io, venditore di elefanti: una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di O. Pivetta, Milano,Garzanti, 1990.
[20] Cf. Khouma, p. 5, Mario. Fortunato, S. Methnani, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990.
[21] Mohamed Bouchane, *Chiamatemi Alì*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.
[22] Alessandro, Micheletti, Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1991.

protagoniștii înșiși ai migrației. Primul dintre aceștia a fost Mohsed Melliti (1992) cu cartea *Pantanella: canto lungo la strada*[23] .

În opinia autoarei Francesca Paola Liborio, premiile și concursurile literare propuse de diferite asociații sau instituții locale au stimulat și mai mult producția artistică a migrantilor. Astfel, apar diferite publicații sub îngrijirea Asociației Eks&Tra. În același timp este inițiat și Concursul anual de scriitură migrantă feminină, „Lingua Madre" (Limba maternă). Francesca Paola Liborio crede, totuși, că ar trebui subliniat faptul că filonul de studii de literatură de migrație în limba italiană s-a născut în afară granițelor naționale, mai exact în Statele Unite, grație cercetătorilor italieni care s-au demonstrat adevărați deschizători de drumuri. Unul dintre aceștia este Graziella Parati. Abia după această încercare literatura de migrație a ajuns și în Italia. Întârzierea a fost parțial recuperată datorită prețioasei contribuții a unor profesori ca Armando Gnisci și Fulvio Pezzarossa[24].

În urma analizei acestor texte s-a constatat o evoluție a calității scrierii. Dacă la început puteau fi încadrate într-o literatură de confesiune, în timp reușesc să dobândească o valoare artistică, așa cum afirma Francesca Paola Liborio. Pe de altă parte, autorii participă la ceea ce se cheamă „*rivoluzione letteraria*" (revoluție literară), manifestată printr-o mutație în ceea ce privește întrebuințarea limbii italiene: de la folosirea acesteia ca instrument de comunicare, la utilizarea conștientă a sensurilor. Cu alte cuvinte, scriitorii migranți se află la nivelul la care pot converti limbajul, conferind cuvintelor semnificații care trimit la diferite universuri culturale de o mare expresivitate – acela italian, dar și altele aparținând țării de origine a autorilor.

Acest concept se aplică și în ceea ce privește genurile literare. Francesca Paola Liborio consideră importantă contribuția autoarei Amara Lakhous cu cartea *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*[25], precum și pe cea a autorului Anthony J. Latiffi cu cartea *Lo yàtaghan.*[26] Ambele operele pot fi considerate ca aparținând genului *noir*[27] prin descrierea unor fapte sângeroase, delicte, în urma cărora se caută vinovații, punând în scenă protagoniști a căror natură nu este prezentată că fiind întru totul pozitivă. Inovația adusă acestor texte este refolosirea stilului *noir* în alte contexte, în final creând ceva nou, diferit. Latiffi, de pildă, propune răsturnarea *noir*-ului pentru care figura străinului aparține lumii rău famate. Un personaj de origine albaneză poate fi distribuitor de droguri, hoț sau mafiot, însă în niciun caz nu poate fi polițist, așa cum se întâmplă în *Lo yàtaghan.* Acest element produce un efect neașteptat și pare neverosimil, pentru că în universul cotidian foarte rar se întâmplă ca imaginea străinului să fie asociată cu cea a forțelor de ordine. De obicei, lucrurile se petrec invers.

O altă etapă fundamentală în evoluția literaturii de migrație în limba italiană, așa cum sublinia Francesca Paola Liborio, o reprezintă intrarea în scenă a autorilor aparținând așa-zisei „*seconde generazioni*" (a doua generație). Termenul cu care au fost numiți a stârnit polemici

[23] Mohsed Melliti, *Pantanella: canto lungo la strada*, presentazione di R. Boudjedra, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.
[24] *Cf.* Francesca Paola Liborio, *op. cit., p. 6.*
[25] A. Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, E/O, 2006.
[26] Anthony . J. Latiffi, *Lo yàtaghan*, Nardo, Controluce, 2008.
[27] *Cf.* Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 7.

cu înşişi scriitorii, care, pe lângă critica adusă, l-au şi refuzat. Termenul, pe de altă parte, a fost contestat, aşa cum am menţionat mai sus, şi de profesorul Armando Gnisci. Primele texte, scrise de autori născuţi în Italia, din părinţi străini, apar în antologiile literaturii de migraţie la finele anului ’90, atunci când are loc şi publicarea primelor opere monografice. Aşa cum era de aşteptat, specifica Francesca Paola Liborio, generaţia fiilor de străini, născuţi pe pământ italian, este foarte diferită de aceea a părinţilor lor prin orizontul de aşteptare pe care îl au, prin conştiinţa propriei condiţii şi prin posibilitatea de integrare. Din scriitura acestei generaţii, de „*nuovi italiani*” (noii italieni) transpare necesitatea de a fi acceptaţi de aceeaşi societate indiferentă sau ostilă în raport cu alţii, în virtutea realizării propriului viitor. Legătura cu lumea din care provin părinţii lor este în continuare activă, influenţându-le puternic viaţa şi prin urmare producţia literară, însă, spre deosebire de părinţii lor, orizontul aşteptărilor este plasat într-un alt context: cel italian. Ceea ce pentru părinţi îmbrăca haina nostalgiei, cu ecou în literatură, pentru fiii acestora se transformă în emoţie faţă de o lume abstractă, plasată undeva, într-un context necunoscut.

Francesca Paola Liborio evidenţiază şi un alt element important, comun multor opere produse de autori din cea de a doua generaţie. Este vorba despre folosirea ironiei ca instrument de critică în faţa unei societăţi strabice, este o cheie de lectură a unei lumi noi. Râsul este unica salvare, dobândind o funcţie politică de demascare şi corecţie printr-o incizie în societatea actuală. Printre exemplele cele mai sugestive de literatură scrisă de „noii italieni”, Francesca Paola Liborio menţionează *Rometta e Giulieo* de Jadelin Mabiala Gangbo[28], un roman extrem de complex, care se joacă cu tradiţia occidentală şi cu una dintre cele mai cunoscute poveşti de dragoste. Pe lângă acesta, sunt remarcate şi numeroase alte povestiri şi romane scrise de Igiaba Scego şi Gabriella Kuruvilla, acestea constituind exemplul cel mai elocvent al modului cum a evoluat literatura produsă de „cea de-a doua generaţie” de scriitori, contribuind la renovarea imaginarului italian printr-o schimbare de optică ce nu vizează doar latura politică, ci mai ales canoanele vieţii cotidiene.

Francesca Paola Liborio explică care a fost motivaţia care a stat la baza alegerii titlului Asociaţiei „Eks&Tra” care a publicat antologiile premiante: „Il nome Eks&Tra che abbiamo scelto per presentarci indica la provenienza da altri paesi: Eks=ex, el'arrivo Tra noi. L'& e una congiunzione che assomma in se le difficoltà e insieme la grande ricchezza dell'incontro.” [29]

Rolul acestei asociaţii şi obiectivele pe care şi le-a propus această asociaţie sunt prezentate în următorul paragraf:

L'associazione interculturale Eks&Tra (Onlus) di Rimini si propone di far conoscere le tradizioni culturali degli immigrati e di favorire l'integrazione, nel rispetto delle diverse culture. Un percorso di crescita reciproca teso ad abbattere i pregiudizi e gli stereotipi, spesso frutto di incomprensioni e di mancanza di conoscenza. Dal 1995 indice ogni anno un concorso letterario per scrittori migranti, figli di migranti e di coppie miste, fondato allo scopo di

[28] Jadelin Mabiala Gangbo, *Rometta e Giulieo*, Milano, Feltrinelli, 2001.

[29] Francesca Paola Liborio, *op. cit.* „Numele „Eks&Tra”, pe care l-am ales pentru a ne prezenta, indică provenienţa din alte ţări: Eks=ex şi sosirea printre noi. &-ul este o conjuncţie care înglobează în sine dificultăţile şi, împreună, marea bogăţie a întâlnirii.” (traducerea noastră)

promuovere la letteratura della migrazione. Nei sette anni di vita del concorso, l'associazione ha raccolto piu di mille e quattrocento scritti di immigrati, che costituiscono il primo archivio in Italia della memoria della letteratura d'immigrazione. Una letteratura che e nell'80-90% dei casi in italiano, intesa come lingua dell'ospitalita, e che sta diventando letteratura italiana a tutti gli effetti.I seguenti volumi contengono le opere di prosa e poesia vincitrici del premio Eks&Tra nelle sue varie edizioni e si propongono come piccole raccolte create per donare ai lettori qualche primo assaggio di letteratura migrante ed invogliarli a farsi coinvolgere dalla intensita delle parole dei suoi tanti autori.[30]

În aceeași revistă, Francesca Paola Liborio aduce la cunoștința cititorilor care este scopul concursului literar național „Lingua Madre", inițiat de Daniela Finocchi. Acest concurs este parte din proiectul permanent al Regiunii Piemonte care îl promovează la Tîrgul Internațional de carte de la Torino și este adresat tuturor femeilor străine, în special din afara Europei, rezidente în Italia. Limba în care scriu acestea este italiană, „*la nuova lingua da arrivo*" (noua limbă de destinație), în ideea creării unui raport foarte strâns dintre „*identità, radici e il mondo dell'«altro»*" (identitate, rădăcini și lumea „celuilalt"). Pe de altă parte, concursul se mai adresează și femeilor de naționalitate italiană care au intrat în contact cu imigrante de alte naționlități și care au ceva de povestit în legătură cu această experiență:

Il concorso vuole essere un esempio significativo delle interazioni che stanno ridisegnando la mappa culturale del nuovo millennio e testimoniare la ricchezza, la tensione conoscitiva ed espressiva delle donne provenienti da "altri" paesi. Una sezione speciale è dedicata alle donne italiane che vogliano farsi tramite di queste culture diverse,raccontando storie di donne straniere che hanno conosciuto, amato, incontrato e che hanno saputo trasmettere loro "altre" identità.[31]

În opinia autoarei Francesca Paola Liborio migrația este, prin însăși natura sa, un eveniment traumatizant, schimbând pentru totdeauna nu doar viața unui singur individ, dar și a societății în general. Ea este cu atât mai complexă cu cât pune în mișcare mecanismele celor

[30] Francesca Paola Liborio, *op. cit*. p. 23. „Asociația interculturală Eks&Tra (Onlus) din Rimini își propune să ne familiarizeze cu tradițiile culturale ale imigraților și să favorizeze integrarea, în vederea respectului față de diferitele culturi. Un parcurs de cunoaștere reciprocă, pregătit să abată prejudecățile și stereotipiile, de cele mai multe ori fructul neînțelegerilor și lipsei de cunoaștere. Începând cu 1995 are loc un concurs literar pentru scriitori migranți, fii de migranți și de perechi mixte, fondat cu scopul de a promova literatura de migrație. În cei șapte ani de viață a concursului, asociația a adunat mai mult de o mie patru sute scrieri de imigranți, care constituie prima arhivă în Italia a literaturii de imigrație. O literatură care este în 80-90 % din cazuri în italiană, înțeleasă că o limbă de ospitalitate și care stă să devină o literatură italiană în toate efectele. Următoarele volume conțin opere în proză și versuri, învingătoare ale premiului Eks&Tra, în variatele sale ediții, și își propun, ca și mici antologii, să ofere cititorilor o „bucată" de literatură migrantă, convingându-i să se lase cuprinși de intensitatea cuvintelor numeroșilor săi autori." (traducerea noastră)

[31] Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 28. „Concursul se vrea a fi un exemplu semnificativ de interacțiuni care redesenează harta culturală a noului mileniu, fiind o mărturie a bogăției, a tensiunii cognitive și expresive a femeilor provenite din „alte" țări. O secțiune specială le este dedicată femeilor italiene, care vor, prin intermediul acestor culturi diferite, să povestească istorii despre femeile străine pe care le-au cunoscut, iubit, întâlnit și că le-au putut transmite „alte" identități." (traducerea noastră)

două societăţi implicate în acest proces: cea de origine şi cea de destinaţie. Autoarea vede migraţia ca pe un fenomen cu multe faţete, de aceea consideră că este necesară o viziune totalizatoare asupra întregii sale dinamici, care implică nu doar individul sau grupul de indivizi imigranţi, ci şi relaţia acestora cu noua societate gazdă. Pe de altă parte, crede autoarea, a nu-l cunoaşte pe „celalalt" înseamnă a nu descoperi întregul adevăr, reversul medaliei. Literatura scrisă de imigranţi se naşte ca o modalitate de expresie a viziunii acestora asupra lumii în dialog cu societatea în care se includ. În acest sens, „literatura migrantă" are rolul de analiză a realităţii contemporane, funcţionând ca o „fotografie" a acesteia.

Fenomenul migratoriu pune în relaţie contexte culturale diferite, cu accent pe realitatea politică şi socială a ţărilor gazdă, scoţând la iveală problemele şi contradicţiile care apar în raport cu identitatea:

Il fenomeno migratorio, infatti, mettendo in relazione universi culturali diversi, ha la capacita di rimettere in discussione la realta politica e sociale dei paesi in cui ha luogo, svelandone le contraddizioni e i problemi, e rendendo necessario un confronto a livello identitario: le migrazioni svolgono una straordinaria "funzione specchio", sono cioe rivelatrici delle piu profonde contraddizioni di una societa, della sua organizzazione politica e delle sue relazioni con le altre societa.[32]

Aceasta înseamnă că literatură migrantă nu oglindeşte doar dimensiunea imigrantului, ci şi pe cea a autohtonilor cu care stabilesc raporturi umane. Privită din această perspectivă, producţia literară în limba italiană îşi justifică existenţa prin rolul pe care îl joacă în stabilirea raportului dintre realitate şi reprezentările reciproce asupra a ceea ce înseamnă identitate versus alteritate.

Bibliografie:

Ambrosini, Maurizio, *Sociologia delle migrazioni*, Editura il Mulino, Bologna, 2005.

----------, *Un'altra globalizzazione: il transnazionalismo economico dei migranti*, Working Paper 5/o8, Milano, 2008, Dipartimento di Studi Sociali e Politici, Facoltà di Scienze Politiche.

----------, *Seconde generazioni. Un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*, fondazione Agnelli Molina S. a cura, Torino, 2004.

Argento, Francesco, *La letteratura della migrazione in Italia* <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/Letteratura%20dell%27immigrazione.htm>, accesat 12/07/2015, ora 22,25.

Balsamo, Franca, *Famiglie di migranti. Trasformazione dei ruoli e mediazione culturale*, Editura Carocci, Roma, 2003.

[32] Francesca Paola Liborio, *op. cit.*, p. 4. „Fenomenul migrator pune în relaţie universuri culturale diferite, având capacitatea de a readuce în discuţie realitatea politică şi socială a ţărilor în care locuiesc, dezvăluind-ne contradicţiile şi problemele şi considerând necesară o confruntare la nivel identitar: migraţiile îndeplinesc o extraordinară „funcţie de oglindă", fiind revelatorii celor mai profunde contradicţii ale unei societăţi, a organizării sale politice şi a relaţiilor sale cu societatea." (traducerea noastră)

----------, „Anziane e badanti. Spazi domestici tra cura e intercultura”, in P. di Cori, C. Pontecorvo, a cura, *Tra ordinario e straordinario: modernità e vita quotidiana*, Editura Carocci, Roma, 2007.

Bruno, Alessandra, Intervista al professor Armando Gnisci, ideatore della Banca Dati Basili în *Lingua Nostra, e Oltre. Saggi e interviste*, <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio20__10/Bruno_14_15.pdf>, (accesat 11/07/2015, ora 23,57).

----------, „Percorsi nella letteratura migrante VI”, *Lingua Nostra, e Oltre*, Anno 3, Numero 3 – 69. < <http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio201_0/Gofetto_69_71.pdf > , accesat 12/07/2015, ora 20,21.

Decimo, Francesca, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Editura il Mulino Bologna, 2005.

Del Monte, Giorgia „Letteratura della migrazione”, *Revista Roma multietnica* <http://www.romamultietnica.it/bibliografie/letteratura-della-migrazione.html>, accesat 12/07/2015, ora 22,25.

Liborio, Francesca Paola, *Khaoula e le pagine migranti* <http://badigit.comune.bologna.it/ibb/Khaoula/archivio/khaoula-e-le-pagine-migranti.pdf>, accesat 10/07/2015, ora 18.

THE NEO-CYNICAL WISDOM OF FRIEDRICH NIETZSCHE

Liviu Iulian COCEI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper approaches the twisted philosophy of Friedrich Nietzsche considering the interpretation of Peter Sloterdijk, who asserts in his Critique of Cynical Reason that the philosopher from Basel is in fact a Neo-„Cynical" thinker. For instance, the „Eternal Recurrence of the Same" is one of Nietzsche's most subversive thoughts that reflects a description of a resurgence of „kynical" motives. Though often overlooked, we must say that Nietzsche himself occasionally practiced Cynicism as a strategy of survival. We know that he lived modestly and had no fixed abode, wandering from city to city with all his notes and just a few books. Because Nietzsche rejected not only the Academic style, but the citizenship in any one country just as much as Diogenes had protested against Plato's philosophy and had declared himself a „citizen of the world", we can affirm that he was a true cosmopolitan, namely a modern Cynical philosopher. That is why, before his mental breakdown, he ostentatiously stylized his fight against Western metaphysics, Christianity and Christian morality into Cynicism. Thus, I emphasize that „the transvaluation of all values" is an unfinished project about the virtues of Neo-cynical wisdom. Besides, his basic concepts – „the Overman", „the Eternal Recurrence of the Same", „the Will to Power" – are nothing more than metaphors for „the love of fate" or for the acceptance of the idea of Becoming.

Keywords: irony, cynicism, neo-cynicism, Friedrich Nietzsche, Diogenes of Sinope

In an excerpt from his provocative autobiography, Nietzsche writes: "People have told me that once they begin it is impossible to put down a book of mine – I even disturb a peaceful night's sleep...There is absolutely no prouder and at the same time more refined kind of book than mine are: they attain here and there the highest that can be attained on earth, namely, cynicism; even so, to conquer them one must have the softest fingers as well as the bravest fists."[1] In the same book, he also throws out a warning: "I have a terrible fear that one day I will be pronounced *holy*: one can guess why I bring out this book *beforehand*, it should prevent them from doing mischief with me...I have no wish to be a saint, I would rather be a buffoon... Perhaps I am a buffoon..."[2] This confession or, rather, desire formulated by Nietzsche – "I have no wish to be a saint, I would rather be a buffoon" – might be similar to "I am not a common wiseman, but a cynical philosopher." By saying that, despite the fact that he is a buffoon, "however […] the truth speaks out of me", Nietzsche suggests that he could not be more honest, the truth he alludes to being not a last resort, but the expression of reality itself, free from any evasions. On these lines, I assert that the strength and charm of

1 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo.* Romanian translation: *Ecce Homo,* Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1999, pp. 42-43
2 *Ibidem,* p. 93

Nietzsche's philosophy is a recommencement of the old cynical thinking, enfolded on the politico-philosophical doctrines of modernity.

In this vein, Jacques Derrida suggests the fact that not only the Nazi ideologues' reading of Nietzsche's work, but also the Heideggerian reading is flawed, since it balks the eminently ironic character of Nietzsche's texts. According to Derrida, the philosopher's allusive writing must be interpreted in a certain way: "his text invokes a different type of reading, more faithful to his type of writing: Nietzsche *has written* what he has written. He has written that writing – and first of all his own – is not originarily subordinated to the logos and to truth."[3] Biding, thus, the mark of ambivalence, Nietzsche's thinking must be understood in the spirit of irony. Obviously, it is not the case to extend this idea to all his writings, since there are some more "serious" ones, like his debut texts. For instance, as Giles Fraser remarks, „*The Birth of Tragedy* is Nietzsche's least ironic work. Only later does he develop irony as a significant aspect of his rhetorical technique"[4].

In close connection with Derrida's remarks, a researcher concerned with the irony phenomenon as a whole suggests the fact that the ambiguities in Nietzsche's work are not random. They would be generated by the very limits of human language. „To say that there is no truth itself becomes a truth, and to continue speaking of language as *metaphorical* or other than the real chaos of life, still places some reality outside language. Nietzsche dealt with this paradox in a number of ways, one of which was to write ironically. [...] Nietzsche's irony attempted to affirm the forces of life and will that extended beyond any creative self. He may not have been able to name or speak about the forces that lay beyond language and the human viewpoint, but by writing aphorisms, contradictory observations, retractions and manifestly absurd histories he showed that language was not master of itself."[5]. Against these interpretations, we can understand, for example, why in *Ecce Homo,* Nietzsche presents himself as being a destroyer of illusion, contrary to his most important writings, in which, nevertheless, he signaled some "prophecies". For instance, in *Thus Spoke Zarathustra, Beyond Good and Evil* or in *Genealogy of Morality*, the German philosopher stresses the importance of the "superior people", announcing the emergence of a different kind of man, of a new "savior", in other words, of a new "idol". However, this inconsistency is explicable. While some exegetes argue that Nietzsche falls into the idolatry that he had initially condemned, others think that Nietzsche's writing style is unusual and that is why „we should not take passages like this all that seriously"[6]. In such cases, Nietzsche suggests that „we should use language ironically, being aware that it creates an illusion of relative stability. But we should not think that there is a truer world *behind or before* language, for it is only through language that we can have any priority of before and after, original and secondary, literal and figurative, subject and predicate"[7]. Thus, "salvation" must not be understood in its proper sense and, much more, must not be interpreted in a Christian sense. And the

3 Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Romanian translation: *Despre gramatologie*, Tact Publishing House, Cluj-Napoca, 2009, p. 41

4 Giles Fraser, *Redeeming Nietzsche. On the piety of unbelief*, London & New York: Rotledge, 2002, p. 56

5 Claire Colebrook, *Irony (The New Critical Idiom)*, Routledge: London and New York, 2004, p. 98

6 Giles Fraser, *op. cit.*, p. 74

7 Claire Colebrook, *op. cit.*, p. 100

"overman" is, by no means a new idol, but the metaphorical representation of that man who has freed himself of all idols, namely of the ideals that value more *the after-life* than the *hither life.*

In Nietzsche's case, the Socratic criticism links to that of Platonism and, tacitly, of Christianity. His disdain targets those philosophical, religious, or political systems that, beneath their surface, merely deny the positive values of life. Through his *fröhliche wissenschaft* ("the gay science"), he revives the playfulness of Diogenes of Sinope who resisted systematic philosophy and, therefore, Plato's "serious" philosophy. For that purpose, Nietzsche ridicules the conceptions or visions which disregard common sense and which place the *ideal* before the *real*. "Mystical explanations are considered deep; the truth is that they are not even superficial"[8] he writes, mocking those who put their hopes in another world, super-earthly, so reminiscent of the way in which Diogenes was "faithful to the earth", when he ridiculed Plato's philosophy. Thinking of Diogenes the Cynic, Nietzsche remarks: "Before we look for man, we must have found the lantern. – Will it have to be the Cynic's lantern?"[9] Subsequently, he is the one who, of course, answers this rhetorical question, who sounds more like a challenge or some sort of invitation to reflect upon man, according to the same type of rhetoric: "What do you consider most humane? – To spare someone shame"; then, in the immediately following aphorism: "What is the seal of liberation? – No longer being ashamed in front of oneself."[10] These short, purely *cynical* fragments can be considered as clear evidence in supporting the tenet according to which Nietzsche has developed his philosophy consonant with the cynical doctrine.

On a level with Nietzsche's writings, we catch glimpses of the cranky philosopher's playful and, at the same time, serious thinking. Through the so-called "gay science", Nietzsche opposes the common idea according to which work would be incompatible with the game and that one cannot have positive results from such approach. And because it is a fruitful way of expressing the existential thoughts and anxieties, aphorism is often used in his texts. This type of writing itself represents a form of ironic expression; it is the "writing the will to power itself, affirmative, casual, innocent. It cancels the game – seriousness, surface – depth, form and content opposition, spontaneity and what is reflected, entertainment and work."[11]

Concerning the "master slave morality", so passionately described by the German philosopher, it must be said that the "master" is not the one holding the political, financial, or muscular power, but rather the cynical philosopher, free and autonomous both in thinking and in action. The "master's" fierce morality does not characterize neither the rich, the poor, nor the powerful alpha male, but the wise cynical aristocrat. And the "slave" Nietzsche refers to

---

8 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science.* Romanian translation: *Ştiinţa voioasă,* Humanitas Publishing House, Bucharest, 2006, p. 139

9 *Idem, Human, All Too Human. A Book for Free Spirits II,* in *Complete Works*, vol. III. Romanian translation: *Omenesc, prea omenesc. O carte pentru spiritele libere II*, în *Opere complete*, vol. III, Hestia Publishing House, Timişoara, 2000, p. 372

10 *Idem, The Gay Science*, the same ed., p. 171

11 Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, Payot, Paris, 1972, p. 167 *apud* George Bondor, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării/The Dance of the Masks. Nietzsche and the Philosophy of Interpretation*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2008, p. 227

may even be the one we usually consider as being the "master", because the latter tries to lighten his existence, making it more bearable through moral usefulness.

Thus, Nietzsche disputes the exact type of morality against which Diogenes of Sinope, the philosopher who admonished those around him just because their existence depended on so many things that he had given up already, had also risen. In the famous excerpt entitled *The Madman*, the wandering thinker from Basel discusses the "cynic's lantern", which in *Human, All Too Human*, he had suggested that should be the royal path of a man's self-knowledge. Nietzsche's "madman" is, actually, the modern version of that philosopher Plato had called a "mad Socrates", namely Diogenes of Sinope. If, for the latter, looking for people with the lit lantern in broad daylight represented an irony that revealed how difficult it could be to find a man in the deep meaning of the word, for Nietzsche's "madman", to use a lit lantern at midday to seek God is an irony that, this time, reflects the fact that God Himself is the one not to be found. Following the same ideas, „the lantern became the ironic metaphor of the pointless search for God."[12]. Taking into account the existential side of the Nietzschean philosophy, it can be said that the "madman" who desperately seeks God is Nietzsche himself.

Regarding the "overman" concept, Nietzsche suggests that it would be an ironic metaphor addressed to man and humankind, "an antithetical stream" whose purpose directs against the human "machinery" who is increasingly interested in preserving its current bio-philosophical state: "in the following stream a *stronger* species will emerge, a higher type that arises and preserves itself under different conditions from those of the average man. My concept, my *metaphor* for this type is, as one knows, the word «overman»"[13]. We notice that even the word "stronger" is written in italics, the author hinting at the fact that he is not talking about a superior species in the evolutionary sense, namely a being endowed with the muscular strength, necessary in order to adapt to the environment. Its superiority is philosophical and, therefore, purely intellectual.

While not having an end in itself, the idea of *becoming* teaches us that we must look forward, as if there is one. Hence, besides the idea of the "eternal return of the identical", it is important to note that it must not be interpreted in the strictest sense of the word, especially as being the Nietzschean ontology. Here`s how Peter Sloterdijk understands this metaphor: „The eternal recurrence of the Same, Nietzsche's most subversive thought – cosmologically untenable, but culturally and morphologically fruitful – is an apt description of a resurgence of «kynical» *(«kynisch»)* motives that had developed to conscious life especially during the time of the Roman emperors, but also to some extent in the Renaissance. The Same: Those are the rappings of a sober, pleasure-oriented life that has learned to live with circumstances. To be ready for anything, that makes one invulnerably clever. Live in spite of history; existential reduction; socialization «as if»; irony about politics; mistrust toward «plans.» A new heathen culture that does not believe in life after death and so must seek life before

12 Heinrich Niehues-Pröbsting, „The Modern Reception of Cynicism: Diogenes in the Enlightenment", în: R. Bracht Branham, Marie-Odile Goulet-Cazé, *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, University of California Press: Berkeley & Los Angeles, 1996, p. 361

13 Friedrich Nietzsche, *The Will to Power. Transmute Attempt of All Values (posthumous excerpts).* Romanian translation: *Voinţa de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, Aion Publishing House, Oradea, 1999, p. 561

death"[14]. In other words, for Nietzsche, who is aware of the fact that people do not believe anymore in the *after-life*, finding some solutions to make, nevertheless, the joy of living possible becomes a *per se* purpose of his neo-cynical philosophy. Given the "madman's" finding in the cited passage – «"What after all are these churches now if they are not the tombs and sepulchers of God?"»[15] – the philosopher realizes that Christianity itself is guilty of the "God's death", because it has secularized the sacred through the institutions and religious hierarchies that it has created. For him, the Christian Church is akin to the state, because it has arrived as terrestrial power, overly terrestrial. Therefore, he exposes the flaws of the institutionalized Christianity, being obvious that in the onset of *The Will to Power* he is to use the characteristic irony of cynicism: "Of great things one should not speak at all or speak with greatness: with greatness, i.e., cynically and with innocence."[16]

But leaving aside what he wrote, Nietzsche did not limit himself to the purely theoretical aspect of cynicism, trying in some way and to some extent, to appropriate it. According to the data that we hold, it seems that „Nietzsche himself occasionally practiced Cynicism and the Cynic reduction to the minimum necessary for life as a strategy of survival and a self-assertion against suffering"[17]. In a fragment laconic entitled *At the Sea*, for example, Nietzsche argues the following idea: "I would not build a house for myself (and I count it part of my good fortune that I do not own a house). But if I had to, then I should build it as some of the Romans did – right into the sea. I should not mind sharing a few secrets with this beautiful monster"[18]. Very likely, keeping in mind the picture of Diogenes' simple lifestyle, whose housing property consisted of a mere barrel, the German philosopher suggests the fact that he aspires to a type of housing as modest and subject to the ephemeral, hinting at how little things man needs in order to be happy.

Symptoms regarding the cynical aspect of Nietzsche's existence must be therefore sought especially in his biography. The fact that he gave up his academic career could be regarded as the beginning of his adventure. The main reasons for this decision are twofold: on the one hand, the serious health problems that he had and, on the other hand, the "philosophical problems" that tormented him. „Renouncing the cult of «scientific results» just as much as Diogenes had protested against Platonic Ideas, Nietzsche required a fluid mode of expression commensurate with a philosophy of Becoming and his new gospel of «Dionysus»"[19]. On this line, he could not establish in a particular place, living in the southern areas of Europe, in different cities, carrying with him his only fortune: books. We can also add that he was never married and that he did not have any long-term relationship. This means that he has enjoyed a considerable individual freedom, which allowed him to freely draw his "cynical" vision of the world.

14 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, University of Minnesota Press: Minneapolis and London, Fifth printing, 2001, pp. XXVIII-XXIX

15 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, the same ed., p. 139

16 *Idem*, *The Will to Power. Transmute Attempt of All Values (posthumous excerpts)*, same ed., p. 1

17 Heinrich Niehues-Pröbsting, „The Modern Reception of Cynicism: Diogenes in the Enlightenment", în: R. Bracht Branham, Marie-Odile Goulet-Cazé, *op. cit.*, pp. 358-359

18 *Idem*, *The Gay Science*, the same ed., p. 166

19 William Desmond, *Cynics*, Acumen Publishing Limited: Stocksfield Hall, 2008, p. 230

Taking into consideration philosophical anthropology, how can we interpret Nietzsche's cynically inspired irony? If in the past the "bloodthirsty" deities were brought great sacrifices (animals and sometimes human beings), nowadays, man symbolically sacrifices his entire life on the altar of some ideals, such as: scientific progress, the State or the Church. Every one of us hopes that, *someday*, the world will be better. Therefore, what exists in the present is not important, but what it does not *yet* exist and what it *should* be. In other words, *the nothingness* is worth more than *the being*, and man no longer truly lives in the *real* world, but in the *ideal* world. Nietzsche rises against these new idols, for whom the apology of the irrational (namely of god Dionysus) is not an attempt to turn man into a being who says "yes" to all instincts, but to free him of repressing his passions, of the resentment towards life as such. If it were not so, his entire endeavor would merely be a returning to the primitive state plea.

Nietzsche opposes the will to affirmative power, specific to "the masters' morality", namely to people who are not ashamed to exalt their creative potency, the will to negative power (which is directed against vital instincts). Therefore, we could say that *the will to power is*, in fact, the will to create, the power consisting of the ability to achieve a work of art. For this very reason, instead of the idealist philosopher, Nietzsche praises *the artist-philosopher*. In conclusion, his neo-cynical critique aims at replacing the metaphysical or the religious concepts with some that do not oppose the *inexhaustible becoming of the world*. In fact, for Nietzsche, even the denying of reality instead of the ideal is the true *nihilism*, a state of affairs that he wanted to overcome through atypical "concepts" as: *the transmutation of all values, the will to power, the eternal return of the identical, the overman*. Because these are nothing but the ironic metaphors of love for its own destiny *(amor fati)*, in other words, the "salt" and "pepper" of *this* life.

Acknowledgement: This work was co-financed from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013. Project number POSDRU/159/1.5/S/140863, *Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network*.

Bibliography

Bondor, George, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării/The Dance of the Masks. Nietzsche and the Philosophy of Interpretation*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2008

Branham, R. Bracht, Goulet-Cazé, Marie-Odile, *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, University of California Press: Berkeley & Los Angeles, 1996

Colebrook, Claire, *Irony (The New Critical Idiom)*, Routledge: London and New York, 2004

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Romanian translation: *Despre gramatologie*, Tact Publishing House, Cluj-Napoca, 2009

Desmond, William, *Cynics*, Acumen Publishing Limited: Stocksfield Hall, 2008

Fraser, Giles, *Redeeming Nietzsche. On the piety of unbelief*, London & New York: Rotledge, 2002

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *The Will to Power. Transmute Attempt of All Values (posthumous excerpts).* Romanian translation: *Voinţa de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (fragmente postume)*, Aion Publishing House, Oradea, 1999

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Ecce Homo.* Romanian translation: *Ecce Homo*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1999

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *The Gay Science.* Romanian translation: *Ştiinţa voioasă,* Humanitas Publishing House, Bucharest, 2006

Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Human, All Too Human. A Book for Free Spirits II*, in *Complete Works*, vol. III. Romanian translation: *Omenesc, prea omenesc. O carte pentru spiritele libere II*, în *Opere complete*, vol. III, Hestia Publishing House, Timișoara, 2000

Sloterdijk, Peter, *Critique of Cynical Reason*, University of Minnesota Press:

THE FLIGHT OF GERMAN TITOV PRESENTED IN THE *SCÂNTEIA* NEWSPAPER

Dan TEȘCULĂ
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract : Since the beginning of its existence, mankind's biggest dream was to fly. But not only flight was a frequent theme, but also the curiosity of finding out what is up there or how far the sky goes. From here on, a new science evolves in ancient Greece: Astronomy. In this study we will present the main articles regarding Titov's historical flight, identifying the profound Stalinist type propaganda that these articles were written in.

Keywords: Cosmos, Vostok-2, Titov, Propaganda, Scânteia

INTRODUCERE

Încă din cele mai vechi timpuri, visul *milenar* al omului a fost să zboare! Însă nu doar zborul era o temă frecventă ci și curiozitatea de a afla ce se află *acolo sus*. Astfel, încă din Grecia antică se dezvoltă Astronomia, știință care va facilita cunoașterea și observația celorlalte planete precum și a stelelor și a lunii. Isaac Newton a fost cel care își va dedica o bună parte din viață studiind gravitația și efectele sale. Prin 1773 un nobil francez, baronul de Montgolfier, va fi cel care va crea balonul cu aer cu care reușește să se ridice de la sol. Însă abia în ultima parte a anilor 80 ai secolului XIX, germanul Otto Lilienthal va duce o activitate de pionierat în domeniul *planoarelor*.

Secolul XX vede apariția și dezvoltarea zborului și al avioanelor. Cele două conflagrații mondiale vor fi pretextul perfecționării și dezvoltării tuturor tipurilor de aviație.

S-a progresat mult în domeniul aeronauticii însă mai mulți savanți au întrevăzut posibilitatea de a călători în spațiu. Pe acest *fundal* al evenimentelor, apare magnifica lucrare a lui Jules Verne - *De la Pământ la Lună* în care prezintă și descrie cu o acuratețe fără precedent nava spațială în care personajele călătoresc.

În Rusia, un om a dus *cercetările* lui Jules Verne mai departe formulând chiar și teorii despre cum se călătorește spre alte planete. Ba mai mult, oferă schițe proprii și proiecte originale de rachete cu care omenirea va efectua călătorii interplanetare. Acesta a fost Konstantin EduardoviciȚiolkovski.

La noi în România o activitate de pionierat în domeniul rachetelor o va duce sibianul Herman Oberth care, inspirat probabil de proiectele lui Konrad Haas din secolul XV va oferi și el teoriile sale incluse într-o carte celebră și punerea acestora în *practică* prilejul fiind dat de oferta de consultanță pentru filmul *Frau im mond* (Femeia din Lună). Nu putem trece mai departe fără a menționa faptul că acest moment, acest mare eveniment al istoriei contemporane practic lipsește din istoriografia noastră și doar țările care au fost în fruntea acestuia, au o istoriografie și o bază de documentare vastă în acest domeniu. Prin urmare despre acest eveniment nu s-a scris prea mult și doar în țările care au deținut rolul principal în explorarea cosmosului. Așadar, subiectul este unul foarte relevant și în același timp suscită

interesul pentru o temă care în presa românească a ocupat ba chiar a umplut primele pagini și ediții întregi în care țara noastră se alătură jubilației mondiale cauzate de realizările cosmice ale URSS. Când vorbim despre realizările cosmice ale URSS ne gândim automat la Yuri Gagarin, primul om în spațiul cosmic, sau la primul satelit în spațiu. Născută pe fondul intensificării Războiului Rece, explorarea spațiului cosmic și primele realizări în acest domeniu au făcut parte dintr-o competiție pe care istoriografia o va reține drept *Cursa Spațială*. Aceasta s-a desfășurat între SUA și URSS, cele două mari forțe industriale postbelice. cursa spațială poate fi considerată pe bună dreptate, *Frontul Pașnic* al Războiului Rece sau de ce nu, *aventura secolului XX* așa cum a fost denumită de către mulți jurnaliști.

Contextul istoric în care s-a născut *cursa spațială*, este marcat, așa cum am menționat adineauri de desfășurarea cursei de înarmare, al cărui punct culminant părea ca va fi atins foarte repede asta deoarece cursa înarmărilor cunoaște o rapiditate în dezvoltare mai ales datorită progreselor-record făcute de URSS în ceea ce privește dezvoltarea armelor atomice.

Dezvoltarea rachetelor va cunoaște aproximativ același drum ca și armele nucleare, dat fiind faptul că mai târziu savanții vor cocheta cu ideea transportului armelor atomice în aceste rachete. Doi oameni au îndrăznit să viseze chiar și în contextul războiului rece că omul va putea călători în spațiu. Numele celor doi au rămas pe veci în istorie: Verner von Braun și Serghei Pavlovici Korolev. Primul, a fost șeful bazei de la Peenemünde și creatorul rachetelor V-2 ce au creat panică și teroare prin bombardarea Londrei. După război a reușit să-și ducă mai departe studiile în Statele Unite, iar reședința sa din Huntsville, Alabama va deveni primul centru pentru studiile de explorare a spațiului din lume. A propus ca încărcătura din bombele atomice să fie redusă și astfel să poată fi trimisă cu o rachetă. La fel a procedat și Korolev care, închis fiind în gulag în timpul epurărilor lui Stalin din 1936, este chemat să conducă programul rachetelor sovietice.

După ce a cercetat în detaliu rachetele V-2, viitorul proiectant șef, a venit în fața Comisariatului Poporului pentru Industria Aviatică, cu un plan de măsuri excepționale privitor la dezvoltarea rachetelor cu rază lungă. Fără a ști despre ce a vorbit, Comisariatul își dă acordul pentru crearea acestor rachete. *Serghei Pavlovici*, așa cum era numit savantul de cei din anturajul său, nu pierde timpul și la nici doi ani după ce și-a prezentat proiectul, a construit prima rachetă sovietică, fiind practic o copie a V-2. La testele de la Kapustin Iar lângă Marea Caspică ale lui Korolev participă mai mulți generali, comandanți de artilerie care vedeau în rachetele balistice o prelungire a artileriei.

Se începe lucrarea la două rachete sovietice simultan: R-1 și R-2. R-1, era copia fidelă a V-2 ului, iar Korolev a denumit-o *iedinicika*, iar aceasta avea o rază medie de aproximativ 500-600 km. R-2 botezată *dvoika*[1] era sensibil mai perfecționată decât precedenta rachetă. Greutatea sa nu depășea cei 350 kg pe care le avea R-1, dar pute să transporte încărcătură de 1,5 tone pe distanța de 600 km (adică de 2 ori mai mare distanță decât V-2). Greutatea motorului s-a redus sensibil, însemnând o putere de tracțiune mai mare. Rachetele acestea nu erau prevăzute cu focoase nucleare, de aceea valoarea lor operațională era redusă, dar a dat posibilitatea ca armata sovietică să se familiarizeze cu noua tehnologie.

În 1947, Stalin convoacă o întâlnire la care au participat Igor Kurceatov, șefii de artilerie generalul Viaceslav Vonorov și mareșalul Mitrofan Nedelin, dar și Korolev. Prezența

[1]Micul număr doi (trad. rus.)

lui Kurceatov semnifică luarea în discuție a problemei focoaselor nucleare, deci și ideea că rachetele pot deveni mijloace de transport pentru armamentul nuclear. La aceste discuții, s-a căzut de acord asupra colaborării dintre Kurceatov și Korolev. Prin urmare, s-a dat gir studierii posibilității transportărilor armelor nucleare prin intermediul rachetelor. Așadar Uniunea Sovietică cocheta cu ideea transportării armelor atomice în rachete(ideea de focos nuclear), cu mult înainte ca prima bombă sovietică să explodeze.

De cealaltă parte a „baricadei" Verner von Braun și-a continuat studiile alături de Herman Oberth. Însă pentru a face progrese, acesta trebuia să convingă guvernul american de utilitatea rachetelor sale. Dacă la început, americanii mai că nu l-au băgat în seamă, după explozia primei bombe atomice sovietice americanii deja întrebau dacă nu cumva putea fi transportată arma nucleară cu o rachetă. Aceasta a fost ocazia pe care von Braun a așteptat-o. După ce congresul american și-a dat acordul, von Braun nu doar că a creat o rachetă , dar a creat prima familie de rachete balistice sub managementul direct al lui Oberth. Rachetele sale, vor fi de renume nu prin scopul lor inițial, ci prin scopul cu care acesta le-a creat: să călătorească în spațiu! Rând pe rând *Redstone*, *Atlas*, *Titan*, își vor face loc în istoria cuceririi spațiului pentru Statele Unite. Acestea sunt detaliate în capitolul următor.

Înapoi în Uniunea Sovietică, Korolev, reușește să convingă liderii sovietici să investească în dezvoltarea rachetelor balistice. Însă el, avea în proiect ca noua rachetă să fie o rachetă care să poată să călătorească pe distanțe lungi (intercontinentale). De aceea, aceasta trebuia să fie în mai multe trepte, pentru a scăpa de câmpul gravitațional al Terrei. În 1951, Korolev întocmește un raport în care vorbește despre capacitățile noii rachete ce va fi construită. După ce i s-a aprobat bugetul, proiectantul-șef, a început construcția la noua sa rachetă. Era o rachetă foarte mare, de fapt cea mai mare rachetă văzută până atunci. Numele ei la acea vreme nu însemna nimic, dar la fel ca rachetele americane, își va crea un nume ce va rămâne în istorie. R-7 ! Poreclită și *Semiorka*, este cunoscută pentru NATO, sub indicativul de SS-6 și porecla „*Sapwood*" devine prima rachetă intercontinentală (ICBM) din lume. Ea va fi cea care va transporta primul satelit în spațiu, primul *pasager* (cățelușa cunoscută sub numele de Laika), dar și pe primul om în spațiu, iar această rachetă e utilizată și azi ca principal mijloc de transport în spațiu din Rusia, având o rată a succesului de 99, 96 % .[2] Când a fost construită R-7, putea transporta o bombă termonucleară în greutate de 5.500 kg. Din fericire, nu a fost cazul să fie utilizată în scopul ei inițial, ci doar în scopul de a duce oameni și materiale în spațiu.

Anii 50 și 60 văd cum lumea se pregătea tot mai intens pentru un război ce putea însemna distrugerea totală. Momentul cel mai fierbinte l-a reprezentat fără îndoială Criza Caraibeană[3] sau Criza rachetelor din Cuba, cum e cunoscută în istoriografie. Însă nici acest eveniment nefericit nu a umbrit ochii lumii care, așa cum spunea și președintele american JF Kennedy, încă erau *ațintiți către Spațiu*. Atât în SUA cât mai ales în URSS și în țările din Blocul Estic, realizările uimitoare în domeniul explorării Cosmosului au rămas pentru

[2]În sensul că decesele au fost foarte rare în URSS comparativ cu SUA (17 astronauți decedați la americani , comparativ cu doar 4 oameni ai URSS); decesele lui Vladimir Komarovși ale echipajului Soyuz 11 s-au întâmplat din cauza managementului prost de după moartea lui Korolev (www.astronautix.com/lvs/r7, accesat la 11.02.2011, ora 13:49)

[3]Denumirea îi aparține lui Boris Chertok.

posteritate mult mai pregnant decât cursele de înarmare cu armament nuclear. Lumea îl reține pe Gagarin sau Titov, sau Alan Shepard sau John Glenn (care vor fi văzuți ca niște eroi legendari ce au prins viață) iar savanții din umbră sunt ca și uitați.

Ca istoriografie, putem spune că SUA este fruntașă în scrierile și realizările de emisiuni documentare despre Cursa Spațială, precum și despre subiectul propus. S-au publicat extrem de multe cărți legate de programul spațial american, căci Agenția Națională pentru Aeronautică și Spațiu (NASA) a avut grijă de editarea și finanțarea de cercetări și istorie. Ca dovadă că în anii 90 se înființează la Washington DC evident, sub egida NASA așa-numita *Divizie de Istorie* (*History Division*). De altfel, sub egida acesteia vor fi editate memoriile lui Boris Chertok începând cu anul 2004.

Din noianul lucrărilor scrise, vom aminti doar câteva importante lucrări despre care, credem că sunt un bun punct de pornire pentru cei care doresc să afle mai multe despre explorarea spațiului cosmic. În primul rând vorbim de memoriile jurnalistului NBC JayBarbree[4], care a trăit și a prezentat știrile despre realizările și eșecurile nu doar ale programului american ci și al celui sovietic. Volumul său acoperă perioada cuprinsă între anii 1957-1990. Relatările sale, însoțite și de detalii din viața personală, sunt precedate și de imagini relevante, unele chiar în premieră. Sunt importante deoarece în calitate de jurnalist, Barbree a avut acces și chiar a stabilit relații de amiciție cu primii șapte astronauți lucru confirmat de John Glenn în multe dintre interviurile acordate posturilor americane de radio și televiziune. Pe cale de consecință, memoriile sale vor avea detalii și descrieri unice, din propria sa experiență de viață, fără a mai face apel la alte tipuri de surse.

Mai amintim aici și studiul lui John M. Lodgson publicat la editura PalgarveMacmillan în anul 2010[5]. Acest vast studiu, încearcă să demonstreze rolul fundamental pe care președintele JF Kennedy l-a jucat în programul spațial. Interesantul studiu pornește de la campania electorală desfășurată de Kennedy în 1960 și se sfârșește după încheierea misiunii echipajului de pa Apollo 11. Toate lucrările, inclusiv cele generale, pe care nu le-am citat aici sunt de o foarte mare importanță deoarece fără ele nu s-ar cunoaște despre oamenii și echipele de savanți ce au stat în spatele fiecărei misiuni și care si-au asumat atât victoriile cât și înfrângerile. Sursele utilizate de autor sunt exclusiv surse edite sub diverse forme, fie că vorbim de cărți sau de articole și opinii de presă.

Problema e că în prezentarea evenimentelor în cadrul cursei spațiale, există o tendință extrem de subiectivă și unilaterală, pentru că se prezintă sau mai bine spus, de insistă doar pe versiunea americană, făcând-o astfel un fel de *master narrative* despre care se vorbește în istoria orală.

Perspectiva sovietică a ieșit foarte târziu la suprafață, odată cu publicarea memoriilor lui Nikolai Kamanin în 1995 și cele ale lui Boris Chertok un an mai devreme. Așadar aceste două lucrări memorialistice au rămas principalele surse istoriografice pentru înțelegerea și studierea (în fază incipientă) perspectivei sovietice în cursa spațială. Un moment important îl reprezintă activitatea lui AsifSiddiqi care, fiind cunoscător de limbă rusă a reușit ofere câteva

[4]JayBarbree- *Live from Cape Cannaveral, coveringthespaceracefrom Sputnik totoday*, Harper-Collinsebooks, New York, 2007.

[5]John M.Lodgson- *John F. Kennedy andtheRacetotheMoon*, PalgraveMacmillan, New York, 2010.

lucrări care au devenit bestseller-uri[6]. Aceste opere au devenit un standard și totodată un punct de pornire pentru cel sau cei doritori să cerceteze istoria programului spațial sovietic. Istoriografia explorării spațiului cosmic este, așa cum am mai menționat, destul de vastă fiind scrise nenumărate volume legate de plasarea primilor sateliți, oameni, etc. însă din păcate această istoriografie are o tendință unilaterală și pe alocuri apologetică la adresa programului spațial american.

În spațiul românesc lipsesc cu desăvârșire lucrări despre acest mare eveniment istoric. Desigur, articole pot fi găsite în reviste precum celebra *Modelism*, care, pe lângă subiectele incitante despre istorie militară respectiv feroviară și navală, oferă articole, date, scheme ale vehiculelor spațiale care au ajutat omenirea să ajungă în Spațiu.[7] Însă chiar și aceasta poartă amprenta profund ideologică a regimului sub care a fost editată. Ceva mai recent, în 2012, a apărut lucrarea biografică a singurului cosmonaut român, Dumitru Prunariu semnată de jurnalista Annie Muscă.[8] Tot în această perioadă apare lucrarea domnului profesor Lucian Boia despre imaginea spațiului cosmic în mentalitățile colective românești[9]. Această lucrare, constituie o premieră istoriografică deoarece nimeni nu s-a focusat așa de mult în cercetare pe Cosmos și ritualurile popoarelor (cu atât mai puțin poporul român). Din păcate domnul Boia se rezumă doar la prezentarea imaginilor, avatarelor corpurilor cerești și a imaginii *creaturilor spațiale* (extratereștrii) așa cum apăreau ele în Evul Mediu și în epoca modernă în societate la modul general. Autorul oferă doar teorii generale evitând să explice mai concret unele aspecte (de exemplu nu sunt oferite nume de astronomi decât cele ale lui Galileo Galilei și Johanes Kepler), iar lucrarea se oprește subit în epoca modernă, lăsând de-o parte explorarea cosmică și avântul descoperirilor și dezvoltării navigației spațiale, care în opinia noastră ar fi întregit de minune lucrarea domniei sale.

În ceea ce privește presa oficială românească a acelor vremuri, principalul cotidian a fost *Scânteia*. Acesta și-a înregistrat debutul ca ziar al partidului comunist din România în perioada interbelică. Odată cu acapararea puterii de către regimul comunist de după 1944, cotidianul devine principalul organ de presă al țării. Oameni *de vază* ai societății precum și oameni obișnuiți, muncitori din marile fabrici ce vor fi construite pe tot parcursul erei comuniste, își vor lăsa *articolele* și opiniile în acest ziar precum și în *filialele locale*în cadrul cărora vor fi preluate principalele știri. Subiectul avut azi în vedere, nu va constitui nici el o excepție. Ba mai mult, în acele timpuri, prilejuite de succesele din Cosmos ale Uniunii Sovietice, *fiii poporului* vor evidenția în articole opiniile și ecoul acestor succese în mediul lor de muncă.

Poate cel mai important pas pe care umanitatea l-a făcut după dezvoltarea aviației a fost acesta. Depășirea a ceea ce multă lume numește *ultima frontieră*, a reprezentat modul cel mai concret de demonstrare asupra progresului și evoluției umanității. Cele două zboruri efectuate de către Yuri Gagarin și Gherman Titov, reprezintă o culme atinsă de știință, un

[6]A se vedea *ChallengetoApollo:the Soviet Union andtheSpaceRace 1945-1974*, Washington, 2000 sau teza sa de doctorat *The redrocketsglare: Spaceflightand soviet imagination 1857-1957*, publicată de Cambridge University Press, 2010.

[7]Vezi de exemplu *Modelism*, nr. 1/1988, pp 22-24 despre racheta R-7.

[8]Annie Muscă- *Dumitru Dorin Prunariu: Biografia unui cosmonaut*, ed. Adevărul, București, 2012.

[9]Lucian Boia – *Explorarea imaginară a spațiului*, ed. Humanitas, București, 2012.

vârf, mai bine spus, al dezvoltării începută cu revoluția industrială. Pentru prima dată în Războiul Rece, un eveniment pașnic primește o anvergură universală nemaiîntâlnită până atunci. Lumea rămâne uimită că într-un timp așa de - în care preocuparea principală era cursa înarmărilor cu arme nucleare care mai de care mai puternice și mai devastatoare – Cosmosul să devină brusc cu mult mai aproape decât și-au imaginat mulți oameni de știință. În orice caz, cunoștințele umanității despre spațiu se dezvoltă, iar fiecare cosmonaut care va zbura, devine automat un erou, o celebritate. În lumea comunistă, cosmonautul devine un simbol al regimului, exacerbat până la ideea de *portdrapel* al ideii de *om nou*.

Gherman Titov - misiune și ecou

După ce Yuri Gagarin a devenit primul om care trece dincolo de ultima frontieră, capitalul socio-politic câștigat de Uniunea Sovietică a fost uriaș, iar numele lui Gagarin s-a plasat definitiv în „iconografia" sovietică fiind socotit alături de Lenin și mareșalul Jukov unul din marii eroi ai Uniunii Sovietice și ulterior ai Rusiei.

După ce s-a demonstrat faptul că omul poate ajunge în Cosmos, pasul următor și firesc era să se demonstreze că omul poate rămâne acolo un timp îndelungat. Așa s-a decis ca cel de-al doilea zbor cosmic să cerceteze în ce măsură omul poate sta, lucra și chiar dormi în Cosmos. Prin urmare, cosmonautul Titov trebuia, așa cum arată și Boris Chertok: *să testeze controlul manual al navetei de două ori; să privească pe geamuri și să noteze ceea ce vede; să întrețină sesiuni de comunicări radio pe frecvența undelor VHF în timpul fiecărei treceri deasupra URSS și sesiuni pe unde scurte de două ori în decurs de o oră; să mănânce prânzul și cina; să folosească toaleta și în final, să doarmă!*

Somnul în Cosmos! A fost una din cele mai importante experimente. Dacă o persoană putea dormi în spațiu fără pernă și plapumă, doar în costum și într-un mediu fără gravitație, atunci persoana putea să și lucreze și să trăiască în Spațiu.[10]

După îndelungi tergiversări cauzate de disputele dintre Korolev și cei responsabili de pregătirea cosmonauților, data stabilită a fost 6 august 1961. Și astfel, Gherman Stepanovici Titov a devenit cel de-al doile om care privește planeta noastră din exterior. Conform relatărilor aceluiași Boris Chertok, cosmonautul s-a achitat de sarcinile trasate întâmpinând mici dificultăți în ceea ce privește mișcarea și munca în Cosmos. La finalul zborului Titov a parcurs aproximativ 700.000 de kilometrii fiind primul om care a dovedit că traiul în mediul cosmic poate fi o realitate.[11]

Ca și la Gagarin, presa din întreaga lume dedică pagini întregi acestui nou succes iar cea din țara noastră nu va face nici ea exepție.

Oficiosul Partidului de la București titrează pe o jumătate din prima pagină despre vestea zborului lui Gherman Titov. La fel ca și în cazul lui Gagarin, titrează pe prima pagină a ediției din 8 august, faptul că: *Nava cosmică pilotată de maiorul Gherman Titov a efectuează un zbor de lungă durată în jurul Pământului*[12]. Ca de obicei, ca și la Gagarin, cotidianul publică cele două comunicate ale agenției TASS. Primul comunicat anunță că *la 6 august 1961, ora 09:00 (ora Moscovei) în Uniunea Sovietică a fost lansată pe o orbită de Satelit al*

[10]Boris Chertok – *Rockets and People,Vol. 2,* NASA History Division, 2008 ; pp 187;188.
[11]*Ibidem*, p 189.
[12]*Scânteia*, 7 august 1961.

Pământului nava cosmică „Vostok-2". Nava „Vostok-2" este pilotată de cetățeanul Uniunii Sovietice, pilotul Gherman Stepanovici Titov.

Sarcinile zborului sunt:

- *Studierea influenței asupra organismului omenesc a unui zbor de lungă durată pe orbită și a coborârii ulterioare pe suprafața Pământului.*
- *Studierea capacității de muncă a omului aflat* în *timp îndelungat în condițiile imponderabilității.*[13]

Se trece mai apoi, conform *tradiției*, la durata unei orbite, și poziționarea aproximativă a navei. De asemenea, sunt prezentate caracteristicile tehnice ale acesteia, precum și faptul că: *S-au stabilit și se mențin cu pilotul cosmonaut Titov radiocomunicații bilaterale. Pilotul cosmonaut transmite pe frecvențe de 15, 765 MHZ, 20,006 MHZ, 143,625 MHZ. Pe bordul navei este instalat de asemenea un radioemițător "Signal", care lucrează pe frecvența de 19,995 MHZ. Sistemele de bord care asigură desfășurarea proceselor vitale al pilotului cosmonaut funcționează normal.*

Pilotul cosmonaut Gherman Stepanovici Titov se simte bine. Zborul navei cosmice sovietice dirijată de om, decurge cu succes. Informațiile agenției TASS cu privire la desfășurarea zborului vor fi transmise în mod regulat de toate posturile de radio din Uniunea Sovietică. [14]

Mai jos de primul comunicat TASS, avem cele două telegrame ale liderului sovietic și a liderilor români care felicită pe Hrușciov și Uniunea Sovietică pentru realizare. Astfel Liderul de la Kremlin îi scrie *scumpului Gherman Stepanovici*:

Am primit telegrama dumneavoastră de pe bordul navei „Vostok-2".

Toți oamenii sovietici sânt nespus de bucuroși de zborul care se desfășoară cu succes, sânt mândrii de dumneavoastră. Vă felicit din inimă pe dumneavoastră, fiu credincios al patriei noastre, al gloriosului partid comunist. Așteptăm reîntoarcerea dumneavoastră pe pământ. [15]

Remarcăm din nou sentimentul sincer de respect al liderului sovietic față de cosmonaut, evidențiat de adresarea *dumneavoastră*. Totodată această telegramă este vizibil mai scurtă decât cea trimisă lui Gagarin.

Nu rămân indiferenți nici liderii de la București. Misiunea lui Titov a coincis cu o programată vizită a delegației țării noastre în Uniunea Sovietică. De altfel această ediție, ca și cea de la București, este împărțită între Titov și vizita delegației române în URSS. Așadar, Gheorghiu-Dej, aflat la Moscova, face următoarea declarație:

Am aflat cu imensă bucurie vestea lansării în Cosmos a celei de-a doua nave cosmice pilotată de aviatorul cosmonaut Titov Gherman Stepanovici.

Aceasta este o uriașă realizare a științei și tehnicii sovietice, a oamenilor sovietici, a statului sovietic, a animatorului tuturor izbânzilor glorioase ale poporului sovietic – partidul lui Lenin.

[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*

Felicităm din toată inima pentru acest nou pas în cucerirea Cosmosului poporul sovietic. (...) Poporul român împărtășește pe deplin bucuria poporului sovietic căruia îi urăm din toată inima noi înfăptuiri măreț.[16]

Din nou, ca și în cazul telegramei trimise cu ocazia misiunii lui Gagarin, discursul liderului de la București este unul *corect* din punct de vedere politic. Meritele (și deci mulțumirile) sunt acordate poporului sovietic liderului acestuia, precum și partidului care aici primește epitetul de *animator al tuturor izbânzilor poporului sovietic*. Așadar, avem din nou de a face cu o declarație de propagandă de felicitare a poporului sovietic pentru noua realizare.

Oficiosul de la București, în josul primei pagini, ne prezintă și câteva detalii din cadrul misiunii, sub titlul *Amănunte referitoare la zborul navei-satelit „Vostok-2”*. Acestea sunt flancate de câte un citat din radiocomunicațiile lui Titov, pentru a sugera momentele importante din cadrul misiunii sale.

Ne atrage atenția ultimul fragment, care, flancat de citatul *Mă culc. Dragi moscoviți noapte bună* ne povestește despre momentul în care cosmonautul se culcă: *Nava Vostok-2 a înconjurat până la ora 18:00 de șase ori Pământul. La ora 18:15, cosmonautul G.S. Titov zburând deasupra Moscovei a comunicat: „ Dragi locuitori ai Moscovei. În cabină toate sânt ca și înainte, presiunea este normală, o presiune excelentă, umiditatea 70 la sută. Temperatura este de 18 grade. Confort deplin. Confort deplin. Nu vă rămâne decât să doriți același lucru. Totul merge bine. Totul merge perfect. Rog să transmiteți iubiților locuitori ai Moscovei noapte bună. Acum mă culc. Faceți ce doriți, eu însă mă culc.”.*

În timpul somnului, conform cu programul de zbor, legătura bilaterală radio se întrerupe temporar. Ultimele date ale controlului radiotelemetric arată că pulsul cosmonautului în timpul somnului este normal – 58 de bătăi pe minut. [17]

Pagina trei a aceleiași ediții titrează cu litere mari: *Cuceritorii comunismului Cuceritorii Cosmosului.* Din start trebuie remarcată plasarea comunismului înaintea cosmosului, ca dovadă a faptului că cele dintâi realizări cosmice s-au realizat sub oblăduirea statului comunist.

În colțul din dreapta sus a paginii, apare discursul cosmonautului dinainte de zbor, din care aflăm că: *Este greu de exprimat prin cuvinte sentimentele de fericire și mîndrie care mă cuprind. Mi-a fost încredințată o sarcină de onoare și de răspundere. În ultimele clipe înainte de zbor țin să aduc mulțumiri sincere oamenilor de știință inginerilor și tehnicienilor și muncitorilor sovietici care au realizat minunata navă cosmică „Vostok-2” și au efectuat pregătiri pentru zborul ei.*

Închin Congresului al XXII-lea al scumpului nostru partid comunist noul zbor cosmic pe care urmează să-l întreprind. Sânt profund convins de succesul zborului.

Pe curând dragi tovarăși și prieteni![18]

Acest discurs este unul *corect* din punct de vedere politic. Se remarcă ideea *închinării* zborului istoric congresului al XXII-lea al *scumpului partid comunist*. La aceasta adăugăm și

[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*

raportările lui Titov din Cosmos, care sunt redate de *Scânteia* sub discursul cosmonautului: *Raportez de pe bordul navei-cosmice sovietice „Vostok-2" Comitetului Central al PCUS, guvernului sovietic și lui Nikita Sergheevici Hruşciov personal: Zborul se desfăşoară cu succes. Toate sistemele de pe navă funcţionează normal.* (…) *Rog să se transmită un salut cordial întregului popor sovietic.* De asemenea, ne este redat și răspunsul cosmonautului la telegrama trimisă de Hrușciov: *Transmiteți lui Nikita Sergheevici Hruşciov recunoştinţa mea fierbinte pentru grija sa părintească. Mulţumesc din tot sufletul! Mulţumesc din tot sufletul! Voi îndeplini negreşit sarcina pe care mi-a trasat-o partidul și guvernul. Programul de zbor este îndeplinit întocmai. Totul merge excelent. Pe bordul navei totul este în ordine. Transmiteți aceasta lui Nikita Sergheevici.*[19]

Din aceste raportări ne dăm seama de faptul că Gherman Titov se simte foarte atașat de partid și de Hrușciov. Ca dovadă că el nu reportează controlorilor și monitorilor de zbor, ci Comitetului Central al PCUS, guvernului și liderul acestuia. Altă dovadă este dedicația zborului Congresului al XXII-lea la partidului. Vedem aici, un Gherman Titov, foarte implicat utilizând foarte frecvent exprimări tipice pentru un stat comunist. Așadar, treptat, ni se reliefează imaginea unui Gherman Titov dedicat întru totul cauzei comunismului sovietic.

Deși plecat în Canada, Yuri Gagarin nu rămâne indiferent de zborul lui Titov. Prin intermediul presei cel dintâi cosmonaut i-a transmis lui Titov: *Iubite Gherman! Sântcu tot sufletul alături de tine. Te îmbrățișez prietene. Îți trimit calde sărutări. Urmăresc cu emoție zborul pe care îl faci și sunt încredințat de încheierea cu succes a zborului tău care va acoperi din nou de glorie măreața noastră patrie, poporul nostru sovietic. La revedere pe curând. Iuri Gagarin."*

G.S. Titov a confirmat primirea mesajului de salut trimis de tovarășul Gagarin, și i-a transmis la rândul său mulțumiri cordiale prietenești.[20]

Nu rămân indiferenți nici oamenii din România. Sub titlul *admirație și entuziasm, oamenii muncii din țara noastră salută istoricul succes al științei sovietice*, găsim o fotografie în care e înfățișat *un grup de bucureșteni în Parcul de cultură și odihnă*, ascultând la un difuzor de radio, comunicatul care anunță noul succes sovietic. Sub fotografie găsim un articol nesemnat din care aflăm că posturile naționale de radio au transmis pe bandă de magnetofon înregistrările convorbirilor efectuate de pe teritoriul URSS cu maiorul Titov în cursul cărora a fost auzită vocea cosmonautului sovietic de la bordul navei „Vostok-2". Ulterior, în cadrul acestui ni se comunică amănunte despre cum și-au petrecut ziua lăcătușii mecanici Constantin Tose și Mihai Aurelian care avuseseră cu ei la ștrand aparatele lor radio portabile. Astfel că: *în jurul lor au stat ciorchine zeci și zeci de oameni nerăbdători să afle amănunte noi din comunicatele TASS despre zborul pilotului-cosmonaut Gherman Stepanovici Titov. Vânzătorii ediției speciale a ziarului „Informația Bucureștiului" au fost ieri oamenii cei mai solicitați (...)*[21]

Avem de-a face aici cu o nouă mostră de aparat propagandistic. Faptul că un ștrand întreg (căci aceasta este ideea ce se desprinde din fragmentul citat adineauri) stătea *ciorchine*

[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*

în jurul a doi oameni cu aparatele radio doar pentru a afla noutăți despre zborul lui Titov, ni se par exagerări tipice pentru propaganda regimului comunist.

Ediția din 8 august a Scânteii ne anunță prin intermediul comunicatului TASS despre aterizarea și încheierea cu succes a zborului lui Titov. Așadar, comunicatul ne anunță că *nava cosmică-satelit sovietică pilotată de cosmonautul maiorul Gherman Stepanovici Titov a efectuat peste 17 revoluții în jurul Pământului în decurs de 25 de ore și 18 minute și a parcurs mai bine de 700.000 de km. (...) Tovarășul G.S. Titov este sănătos și se simte excelent. Zborul cosmic… a fost încheiat cu succes.*[22]

Informațiile din acest comunicat vor fi reluate din nou, ca și în cazul lui Gagarin, în cadrul unor articole nesemnate care spun toate același lucru: faptul că Titov a zburat timp de 25 de ore și 18 minute, timp în care a efectuat peste 17 revoluții în jurul planetei noastre, parcurgând peste 700.000 de kilometrii.

Tot ca o tradiție, guvernul de la Kremlin publică așa-numitele *chemări ale CC al PCUS, a guvernului și prezidiului Sovietului Suprem ale URSS*. În cadrul acestora instituțiile de conducere ne informează că: *... Zborul remarcabil al noului cosmonaut sovietic arată că nu este departe vremea când navele cosmice conduse de un om vor deschide trasee interplanetare spre Lună, Marte, Venus. ...*

Cu un sentiment de legitimă mândrie Comitetul Central al PCUS, Prezidiul Sovietului Suprem al URSS și guvernul Uniunii Sovietice, constată că țara noastră, țara socialismului învingător, păşeşte cu încredere în avangarda omenirii în domeniul folosirii realizărilor ştiinţei şi tehnicii, pentru binele popoarelor lumii (…) *Realizările noastre în domeniul cuceririi Cosmosului nu sunt întâmplătoare, ele reflectă înaintarea legică a comunismului victorios.* (…) *Totul pentru om! Totul pentru binele omului!- iată ţelul nostru suprem.* (…) *Poporul sovietic este convins că cauza păcii* (sic!) *va învinge în întreaga lume.* (…) *Chemăm guvernele tuturor ţărilor, pe toţi oamenii indiferent de rasă, naţionalitate, apartenenţă socială şi credinţă religioasă, să depună toate eforturile pentru asigurarea unei păci trainice pe întregul Pământ.*[23] Această chemare este semnată de Prezidiul Sovietului Suprem, CC al PCUS, precum și de către guvern.

Aceste chemări reflectă nu doar entuziasmul cauzat de noua victorie, dar și mesajele de pace pe care guvernul sovietic le transmite. Un alt lucru pe care trebuie să îl remarcăm este acela că deși nu este exprimat în mod direct, noua realizare în domeniul explorării spațiului este pusă în slujba umanității. (exemplu: lozinca *Totul pentru om! Totul pentru binele omului!*)

Nici această ediție nu va rămâne fără publicarea unor opinii ale oamenilor muncii din țara noastră. Aducem în atenția cititorului un mic articol care poartă semnătura colectivului exploatării miniere Șorecani regiunea Cluj. Să lăsăm articolul să vorbească: *Cînd sărbătoream la exploatarea minieră Şorecani, regiunea Cluj, ziua minerului colectivul nostru… a aflat cu nespusă bucurie vestea despre noul triumf al tehnicii şi ştiinţei sovietice. Cu ocazia zborului în Cosmos a celei de-a doua nave Vostok, la bordul căreia se afla maiorul*

[22] *Idem*, 8 august 1961.
[23] *Ibidem.*

Gherman Stepanovici Titov, felicităm poporul frate sovietic şi-i urăm mult succes în munca ce o desfăşoară pentru cauza comunismului şi a păcii din lumea întreagă.[24]

Vedem în cadrul acestui mic articol faptul că reacţia la aflarea veştii este una *tradiţională*, am putea spune, deoarece şi pentru celelalte succese cosmice se foloseşte aceeaşi formulă de exprimare, altfel spus vestea noului zbor uman, a fost primită cu *nespusă bucurie* şi cu *emoţie*. Aşadar se remarcă existenţa unui nou *pattern* în ceea ce priveşte reacţiile la primirea veştilor. Trebuie menţionat şi faptul că reacţiile internaţionale ocupă din nou mare parte din ultima pagină.

CONCLUZII

Pe parcursul lucrării de faţă am prezentat doar cele mai importante articole, primele pagini ale ziarelor, dar şi în interiorul acestora, conţinând o sumedenie de articole care fie tratează un subiect, cum ar fi de exemplu reacţiile internaţionale la succesul acestui zbor (continuat pe durata a trei ediţii), fie continuă expuneri sau opinii din ţară. Veridicitatea relatărilor „oamenilor muncii" este îndoielnică deoarece nimeni nu a confirmat vreodată autenticitatea relatărilor. De fapt, articolele, reportajele şi comentariile nu fac altceva decât să reia obsesiv povestea zborului întreprins de către Uniunea Sovietică. Pe baza acestora am identificat un set de *pattern*-uri prin care este anunţată şi detaliată în cele două cotidiene. În primul rând am identificat preluarea *ad integrum* a comunicatelor agenţiei TASS, pe baza cărora se vor scrie şi celelalte articole.

BIBLIOGRAFIE

Presă, Publicaţii:

● ***Scînteia***, 8 – 18 august 1961.

Surse edite:

● Barbree; Jay- *Live from Cape Cannaveral, coveringthespaceracefrom Sputnik totoday*, Harper-Collinsebooks, New York, 2007.

● Burgees; Colin, Hall; Rex D. - *The First Soviet Cosmonaut Team- theirlives, legacyandhistorical impact*, Praxis-Springer books, 2009.

●Boia; Lucian - *Explorarea imaginară a spaţiului*, ed. Humanitas, Bucureşti, 2012.

● Brzezinski; Matthew – *RedMoonRising, Sputnik andtheHiddenRivalriesThatignitedtheSpaceAge*, Times books Henry Holtand Company, New York, 2007.

● Crompton; Samuel Willard- *Sputnik Explorer1- The RacetoconquerSpace,* Chelsea Housepublishers, New York, 2007.

● Chertok; Boris Yevseevici– *RocketsandPeople*, vol 2, 3, NASA Historydivision, Washington DC, 2006-2009.

● Logsdon; John M.- *John F. Kennedy andtheRacetotheMoon*, PalgraveMacmillan, New York, 2010.

● Maurer; Eva; Scheide; Carmen; Monica Rùthers (coord.) - *Soviet SpaceCulture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Countries*, Palgrave-Macmilan, London, 2011.

● Muscă; Annie- *Dumitru Dorin Prunariu: Biografia unui cosmonaut*, ed. Adevărul, Bucureşti, 2012.

[24] *Ibidem.*

● Shyler; David, Burgees Colin- *NASA s scientist-astronauts,* HarperCollinsebooks, New York, 2010.

● Siddiqi; Asif A. - *ChallengetoApollo:the Soviet Union an theSpaceRace 1945-1974*, Washington, 2000.

● *” ”- The redrocketsglare: Spaceflightand soviet imagination 1857-1957,* Cambridge University Press, 2010.

● Zimmermann; Robert- *LeavingEarth: spacestations, rival superpowers, andthequest for interplanetarytravel*, Joseph Henry Press, Washington DC, 2003.

Surse On-line:

● Encyclopedia Astronautica: *www.astronautix.com*, accesat la: 30.06.2015.

● *www.nasa.gov*, accesat la: 30.06.2015.

● *www.yurisnight.net*, accesat la 30.06.2015.

ANEXE

Scînteia

Organ al Comitetului Central al P.M.R.

Vizita delegației de partid și guvernamentale a R. P. Romîne în Uniunea Sovietică

Locuitorii Leningradului au făcut o caldă primire soliilor poporului nostru

O nouă și strălucită victorie a Uniunii Sovietice în cucerirea Cosmosului

NAVA COSMICĂ „VOSTOK-2" PILOTATĂ DE MAIORUL GHERMAN TITOV EFECTUEAZĂ UN ZBOR DE LUNGĂ DURATĂ ÎN JURUL PĂMÎNTULUI

Dineu oferit de Comitetul executiv al Sovietului orășenesc Leningrad

Cuvîntarea tovarășului I. V. Spiridonov

Cuvîntarea tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej

Telegrama adresată de N. S. Hrușciov cosmonautului G. S. Titov

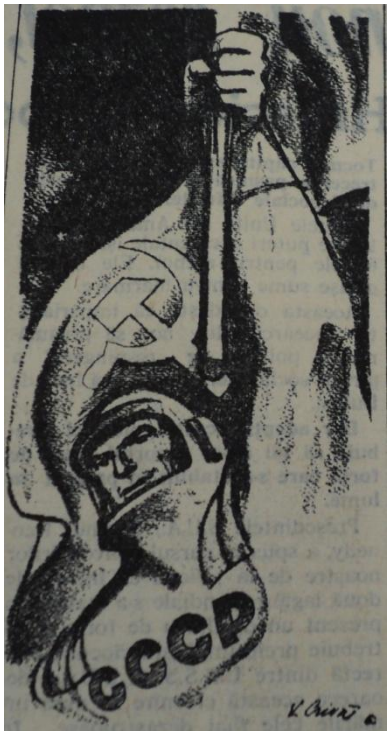
Declarația tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej în legătură cu lansarea navei „Vostok-2"

AMĂNUNTE REFERITOARE LA ZBORUL NAVEI-SATELIT „VOSTOK-2"

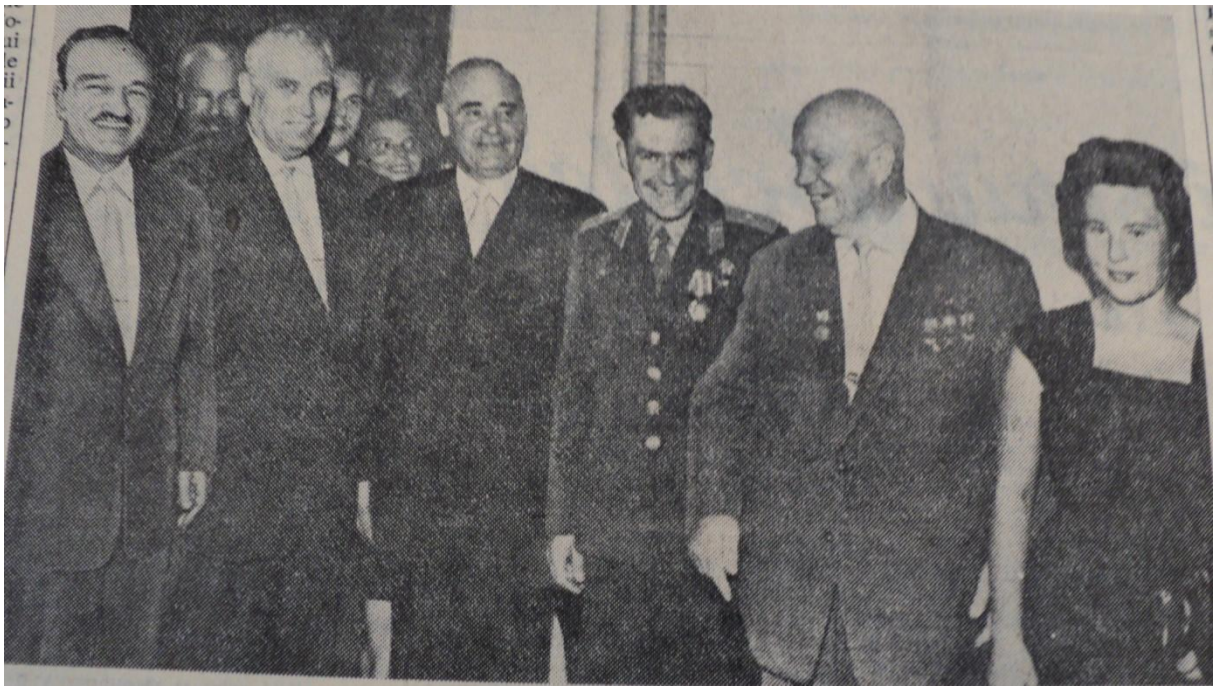
La G.A.S.-Roșia

Cu prilejul Zilei minerului

Fig. 4: Prima pagină a oficiosului bucureștean din data de 7 august 1961. Așa cum se poate observa, această primă pagină e împărțită între zborul încă în desfășurare al navei *Vostok-2* și vizita în URSS a delegației RPR.



Desen propagandistic înfățișând un cosmonaut ridicând *Flamura Victoriei* în Cosmos. (Scânteia 7 august 1961)



Delegația română aflată în vizită la Kremlin, are onoarea de a fi prima delegație străină care îl felicită pe Gherman Titov pentru succesul său. (*Ibidem*)

La mitingul din Piața Roșie, N. S. Hrușciov îi îmbrățișează părinteşte pe Gherman Titov și Iuri Gagarin.

Probabil cea mai celebră și cea mai des amintită fotografie a anului 1961. Ea se regăsește și este pomenită și în memoriile lui Boris Chertok. (După imaginea din Scînteia, 10 august 1961)

După înmînarea decorației, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej îl felicită pe cosmonautul G. S. Titov.

Gherman Titov este felicitat de Gheorghe Gheorghiu-Dej după ce l-a decorat cu ordinul „Steaua RPR" clasa I, cu ocazia vizitei acestuia în țara noastră (Scânteia, 15 octombrie 1961)

SEPTIMIU BUCUR – POLEMICS REGARDING CARAGIALE

Dumitrița Florina TODORAN (POP)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract : Like Maiorescu, Ibrăileanu, Dobrogeanu- Gherea, Panu etc, Septimius Bucur expresses his views on the work of Caragiale. His study has from the outset tempting polemics. It rejects the assertion of Călinescu after the playwright's world of Caţavencu would be grown "in sympathy clean comedy and not in critical".The truth, as far as Caragiale is concerned, obviously belongs to Septimiu Bucur, and the critic's view on the writer's political ideals is very modern. Septimiu's arguments are unbeatable. Septimius Bucur discusses problems of stabilizing the equality between Eminescu's position and that of Caragiale. Some say that they were both the most brilliant exponents of social revolt against the injustice of the bourgeois-landlord. Bucur does not agree with this equality.

Keywords: controversy, arguments, Septimiu Bucur, polemics, criticism.

Destinul literar al operei lui Caragiale este paradoxal: scriitorul pe care discursul public al zilelor noastre îl asociază în mod aproape invariabil cu atributul "actual" a fost deseori etichetat de contemporanii săi drept perimat, apropiata sa cădere în desuetudine fiind prezisă cu insistenţă timp de aproape o jumătate de secol.[1]

„Între premiera piesei *O noapte furtunoasă* şi primul studiu critic serios despre scrierile lui Caragiale au trecut câţiva ani, în care receptarea scrierilor dramaturgului s-a limitat la cronici de întâmpinare, majoritatea ostile şi contaminate cu prejudecăţi politice. Primele texte de acest gen au apărut imediat după prima reprezentare a *Nopţii furtunoase*, eveniment care a declanşat un val de diatribe împotriva pretinsei imoralităţi a piesei, însoţite de reproşuri către conducerea Teatrului Naţional, care îngăduise o asemenea insultă la adresa moralei publice."[2]

Teza „perisabilităţii" operei caragialiene, care avea să fie repetată şi nuanţată de nenumărate ori în deceniile următoare, ia naştere la scurt timp după punerea în scenă a *Nopţii furtunoase*.

Ostilitatea faţă de lucrările dramatice ale lui Caragiale atinge apogeul după premiera piesei *D-ale carnavalului*, perioadă în care însuşi Titu Maiorescu se socoteşte obligat să intervină, scriind celebrul studiu *Comediile domnului Caragiale*, una dintre primele lucrări care evidenţiază meritele dramaturgului. Fără îndoială, nu se poate nega meritul lui Titu Maiorescu de a fi fost primul critic care a exprimat fără echivoc convingerea că opera lui Caragiale are valoarea necesară pentru a trece testul timpului; totuşi, dincolo de elogii se pot intui anumite rezerve ale mentorului *Junimii*.

---

[1] Mihai Mandache, *Sub semnul scepticismului. Reacţiile contemporanilor la opera lui Caragiale,* http://www.scribd.com/doc/244729599/Reactiile-contemporanilor-la-opera-lui-Caragiale#scribd, p. 4
[2] *Idem*

Următoarea etapă importantă în crearea unui curent de opinie favorabil faţă de operele lui Caragiale este intervenţia lui Constantin Dobrogeanu-Gherea. Iniţial, criticul pare a avea o atitudine relativ ostilă faţă de scriitor, publicând un articol cu titlul *Caragiale fluierat*, în care formulează o serie de obiecţii faţă de piesa *D-ale carnavalului*. Aidoma lui Maiorescu, criticul socialist evită să se pronunţe fără rezerve în favoarea dramaturgului: „Caragiale nu e un geniu, dar e un mare talent satiric, şi ca atare trebuie să ne intereseze în cel mai înalt grad”[3], afirmă Gherea, chiar înainte de a face orice referire concretă la vreuna dintre piese.

Criticul N. Petraşcu îşi exprimă admiraţia faţă de capacitatea lui Caragiale de a crea, în piesele sale, iluzia realităţii: „nimeni n-a putut să întruchipeze la noi o realitate vie ca dânsul. El are o fineţe, o subtilitate psihologică, o cunoştinţă a mobilelor acţiunii omeneşti şi o divinaţiune a expresiunilor cu care îmbracă aceste mobile, cum literatura română n-are alt exemplu”[4]. Elogiile lui N. Petraşcu sunt dublate, însă, de o serie de acuzaţii aduse pieselor lui Caragiale. Criticul consideră că invenţia tipologică a dramaturgului este limitată, ea rezumându-se la 5-6 tipuri care se repetă în toate piesele. Importanţa scăzută a intrigii şi automatismele personajelor sunt prezentate, de asemenea, ca defecte ale comediilor.

Rezerve cu privire la longevitatea comediilor lui Caragiale se regăsesc şi în aprecierile critice ale lui Anghel Demetriescu. În 1896, într-un studiu pompos intitulat *Despre obiectul artei în general*, Demetriescu remarcă declinul tipului literar al patriotului paşoptist, redus la reprezentări caricaturale precum cele din comediile lui Caragiale. Concluzia este categorică: „cu dispariţiunea şi importanţa tipului, va dispărea şi opera ce l-a pus în proeminenţă”[5].

Atacurile împotriva operei lui Caragiale vin şi din direcţia foştilor săi colegi de club literar de la „Junimea”. Începând din 1903, în revista „Săptămâna”, condusă de G. Panu, apar o serie de articole în care conducătorul publicaţiei reia teza caducităţii operei caragialiene.

Într-un articol despre *O scrisoare pierdută*, scris în 1903, Eliade practică un subtil joc al alternanţei dintre elogiu şi contestare. Deşi recunoaşte că piesa este cea mai bună din repertoriul nostru naţional, criticul constată că ea „a îmbătrânit puţin pe alocuri” şi îşi exprimă temerea că „în douăzeci de ani, va fi poate nevoie, pentru a o înţelege, de a recurge la memoriile bătrânilor, şi în cincizeci de ani, la cărţile de istorie”[6].

În acelaşi an în care Pompiliu Eliade publică observaţiile sale faţă de *Scrisoarea pierdută*, H. Sanielevici consacră un studiu elogios *Momentelor*. Pasajele introductive reiau, pe scurt, teoria formelor fără fond, contrastul dintre aparenţa occidentală şi esenţa orientală fiind văzut drept motorul operei lui Caragiale.

Primele articole în care Lovinescu îşi exprimă rezervele faţă de opera lui Caragiale datează din 1907-1908, fiind publicate în revista *Convorbiri critice*. Întrucât publicaţia era condusă de Mihail Dragomirescu, un mare admirator al lui Caragiale, Lovinescu recurge la prezentarea ideilor sale sub forma unui dialog de inspiraţie platoniciană.

---

[3] *Ibidem*, p. 259

[4] N. Petraşcu, *Caragiale, comediile lui*, în *Literatură şi artă română*, an II, nr.11, 25 noiembrie 1898, p. 683

[5] Anghel Demetriescu, *Despre obiectul artei în general*, în *Literatură şi artă română*, an I, nr.2, 25 decembrie 1896, p. 113

[6] Pompiliu Eliade, *Caragiale*: *“O scrisoare pierdută”*, în volumul *I. L. Caragiale faţă cu reacţiunea… criticii*, Editura Princeps, Iaşi, p. 94

Referindu-ne în rândurile de mai sus la revista *Convorbiri critice*, în care apărea primul articol al lui E. Lovinescu despre Caragiale, identificam în persoana lui Mihail Dragomirescu, conducătorul publicaţiei, un mare admirator al operei caragialiene. Într-adevăr, Dragomirescu se numără printre primii critici care îşi manifestă deschis convingerea că valoarea scrierilor lui Caragiale este universală: „comediile lui Caragiale, în special [...] sunt, cred eu, opere clasice, care vor putea produce emoţiuni estetice veritabile în toate timpurile şi la toate popoarele”[7]. Afirmaţia de mai sus, inclusă într-un studiu din 1904, este urmată de o precizare oportună: „succesul de public al pieselor lui Caragiale s-ar putea diminua în timp, dar ele vor fi întotdeauna apreciate de cititorii cu o cultură literară solidă.” [8]

Tendinţa sociologizantă, evitată sistematic de Mihail Dragomirescu, este reprezentată din plin în scrierile critice ale lui Garabet Ibrăileanu. Studiul său, *Spiritul critic în cultura românească* (1909), analizează scrierile lui Caragiale sub titlul *Critica socială extremă*. Pasajele introductive conţin o afirmaţie obscură, care nu este probată şi nici aprofundată: „Din punct de vedere social, literatura sa [a lui Caragiale, n.n.] este expresia acelora care, veniţi în urma relelor produse de formele nouă pentru anumite clase, se ridică împotriva acestor forme, pentru că au adus nenorocirea altor clase”[9]. Criticul nu oferă nicio indicaţie care să permită identificarea claselor în numele cărora vorbeşte Caragiale sau a claselor care au avut de suferit de pe urma introducerii „formelor nouă”.

După cum se poate observa, studiile despre opera lui Caragiale scrise de contemporanii săi au anumite elemente comune. Pentru aproape toţi criticii, stabilirea orientării politice a autorului este o problemă de cea mai mare importanţă. Faptul că subiectul a fost abordat cu atâta insistenţă, fără a se ajunge la o concluzie unanim acceptată, sugerează că folosirea operei lui Caragiale pentru a ilustra convingerile politice ale autorului este o operaţie hazardată.

INCURSIUNE IN OPERA CARAGIALIANÃ

La fel ca Maiorescu, Ibrăileanu, Dobrogeanu- Gherea, Panu etc, Septimiu Bucur îşi exprimã pãrerile asupra operei lui Caragiale. Studiul sãu are, încã de la început, tentã polemicã. Acesta respinge aserțiunea cãlinescianã dupã care dramaturgul ar fi cultivat lumea lui Caţavencu „din curatã simpatie de comediograf”[10] şi nu din spirit critic. Intrebarea pe care şi-o pune criticul e o înțepãturã la adresa autonomiei esteticului: „De ce vrea sã uite Cãlinescu cã toți scriitorii mari din literatura noastrã şi cu atât mai mult din literatura universalã, au avut convingeri şi idealuri politice? Unii dintre ei au pecetluit, cu sângele lor, aceste idealuri. Sunt sigur cã n-a fost plãsmuitã încã nici o operã literarã de mâna întâi care sã nu rãsfrângã în cuprinsul ei înalte aspirații ale aceluia care i-a dat viațã, întocmai cum încã nu s-a nãscut un

[7] Mihail Dragomirescu, *Caragiale*, în volumul *I. L. Caragiale în conştiinţa contemporanilor*, Editura Academia Românã, 1943, p. 364

[8] Mihai Mandache, *op.cit.*, p. 17

[9] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Litera, Chişinău, 1999, p. 181

[10] George Cãlinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literaturã şi artã, Bucureşti, 1941, pp. 444-445

copil care să nu poarte în vinele lui moştenirea părinţilor."[11] Adevărul, în ce-l priveşte pe Caragiale, este evident de partea lui Septimiu Bucur, iar convingerea criticului în privinţa idealurilor politice ale creatorului este foarte actuală. Dar polemica esenţială se poartă cu cei care îl afiliaseră pe Caragiale junimismului (Ibrăileanu, Lovinescu), cu cei ce dăduseră interpretări sociologist- minimalizatoare comediilor sale şi cu cei ce lansaseră teza inaderenţei dramaturgului la spiritul românesc.[12] Argumentele criticului sunt imbatabile. Fără prea multe subtilităţi, îi răspunde lui Călinescu printr-o analiză strânsă a pamfletului caragelian „1907, din primăvară până-n toamnă", dovadă zdrobitoare chiar pentru patosul politic al dramaturgului.[13] In privinţa afilierii lui Caragiale la junimism, Septimiu Bucur aduce în discuţie divergenţele de opinie în chestiuni importante între dramaturg şi mentorul junimist, iar în privinţa aşa-zisei neaderenţe la spiritul românesc, aduce ca argument analiza unui pamflet antişovinist „Românii verzi" şi elemente pur patriotice din opera sa.[14]

„Analiza comediilor e sumară, însă e axată pe o idee fertilă, aceea a similitudinii tipologice a personajelor. Astfel Rică Venturiano ar fi <un Caţavencu în ediţie mai blajiană>, românii verzi ar fi ei <Caţavenci în ediţie populară>, iar „între Trahanache şi jupân Dumitrache ar fi aceeaşi deosebire de grad ca între Caţavencu şi Venturiano, sau Zoe şi Veta".[15] „Având doar raţiuni polemice, pagina critică a lui Septimiu Bucur nu este plină de patos ci pe alocuri judecăţile sunt superficiale."[16] O cercetare adâncă a operei dramaturgului[17] a scos la lumină că discursurile electorale ale lui Caţavencu ori Farfuridi nu sunt chiar „momente de prostie", iar, tipologic vorbind, a uni personajele caragialiene numai prin inculturã, înseamnă a reduce bogăţia la unitate şi a sărăci o operă de alte multe semnificaţii conţinute. Apoi e de discutat dacă Cetăţeanul turmentat e „singurul om cinstit" din piesă şi posesor al acelui „fond de umanitate nealteratã", când, de fapt, el e mai înstărit decât Ionescu şi Popescu, e „alterat" de băuturã, nu ştie cu cine va vota, iar restituirea scrisorii n-o face din scrupul moral, ci în virtutea unui automatism profesional.[18]

Dramaturg, jurnalist, scriitor şi pamfletar, Caragiale este printre puţinii români care nu au nevoie de nici o prezentare şi un autor ale cărui opere vor rămâne mereu actuale în societatea românească.

In studiul despre I.L. Caragiale, Septimiu Bucur doreşte să scoată în evidenţă inteligenţa dramaturgului, studiul său având tentă polemică, nefiind de acord cu afirmaţia lui Călinescu că "din curată simpatie de comediograf cultiva Caragiale lumea lui Caţavencu şi graiul incult al acesteia nu e o critică ci un efect comic." Incă de la începutul studiului

[11]Serafim Duicu, *Septimiu Bucur, Banchetul lui Lucullus,* pagini de critică literară, Ed. îngrijită, prefaţă şi note asupra ediţiei de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, , p. 101

[12]Este vorba despre N. Davidescu care publicase articole despre Caragiale: *Caragiale, cel din urmă fanariot, sau inaderenţa lui la spiritul românesc* în Cuvântul liber, nr.39, 1935; *Inaderenţa lui Caragiale la spiritul românesc* în Cuvântul liber, nr.2, 1935; *Ultimul ocupant fanariot sau inaderenţa lui Caragiale la spiritul românesc* (partea a II-a) în Familia, seria III, nr.1, 1936

[13] Serafim Duicu, *op.cit,* p. 11

[14] *Idem*

[15] *Ibidem,* p. 12

[16] *Idem*

[17] M. Tomuş, *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, pp. 231

[18] *Ibidem,* pp. 232-234

precizează trăsătura de bază a personalității lui Caragiale şi anume inteligența lui extraordinară, reieşită din jocul spumos de cuvinte, voluptatea "calamburului", o adâncă pătrundere psihologică.

E greşit a-l reduce pe Caragiale, care e un scriitor excepțional, la un simplu tipar, la o singură formulă tipologizantă. Ceea ce consideră alții că predomină în atitudinea scriitorului e bigotismul însă Septimiu Bucur consideră bigotismul o notă frecventă la creatorii de artă. După ce-şi scria comediile, Caragiale afirmă că literatura lui e sentimentală, neplăcându-i să fie denumit scriitor satiric. Prin această afirmație Caragiale se autocaracterizează. "Revolta ("Moftul, dragi cititori, nu-i ieşit din dorința de a râde pentru ca să râdă şi alții. Geneza lui e revolta") e un sentiment protestatar împotriva unei situații date. Inteligența lui Caragiale reiese şi din atitudinea personală, afectivă, față de mediul social, față de viață. Orice operă satirică izvorăşte dintr-o stare de sentiment. "A satiriza înseamnă a ataca şi ataci pe cineva sau ceva, în numele unei păreri, în numele unei credințe contrare, deci de pe o poziție adversă pe care ți-ai însuşit-o. Această solidarizare militantă nu e cu putință fără intervenția unui complex afectiv."[19]

Atracția societății e o altă trăsătură a personalității lui Caragiale. Insuşi autorul spune că a avut multe de învățat de la viață, că lupta şi lipsurile şcolii vieții îți deschid ochii, de aici culegând ce este mai autentic pentru înfățişarea feluritelor tipuri şi situații. Personajele lui Caragiale sunt reale şi asta explică persistența lor nealterată peste generații. Sunt reale, dar au un puls de exagerare, de potențare tipologică față de care creația artistică nu are valabilitate. Referitor la afirmația lui George Călinescu că "din curată simpatie de comediograf cultiva Caragiale lumea lui Cațavencu şi graiul incult al acesteia nu e o critică ci un efect comic", Septimiu Bucur nu este de accord deoarece astfel orice atitudine a scriitorului rămâne străină de creația lui. Călinescu uită că toți scriitorii mari din literatura noastră şi chiar şi cei din literatura universală au avut convingeri şi idealuri politice. Acesta mai afirmă despre Caragiale că a fost un simplu "comediograf" care a ajuns la o treaptă de mobilitate sufletească de la care nu se mai poate vorbi serios despre el.

In opera lui Caragiale pulsează o profundă nemulțumire, o răzvrătire sinceră, ludică, nemiloasă împotriva păcatelor multe şi de neiertat ale societății în care a trăit. Bucur accentuează faptul că dramaturgul nu a duşmănit spiritul liberal dar a urît abuzurile, corupția. Bucur observă că George Călinescu a mai precizat, de asemenea, şi faptul că exista o oarecare simpatie față de personajele Tipătescu, Trahanache, Dandanache sau Cațavencu.

Caragiale n-a fost membrul nici unui partid iar temperamentul său refuză ipostaza de luptător politic, însă a avut o anumită convingere politică. Ii disprețuia pe boieri, pe privilegiați, era apropiat de cei asupriți, de cei care sufereau osânda nedreptăților sociale. A fost de-ajuns să privească în jurul său, să observe ce se petrece în realitatea de fiecare zi. Această atitudine opozițională se va contura în studiul despre răscoalele țărăneşti din 1907. In broşura "1907, din primăvară până-n toamnă", din stilul lui Caragiale reiese cel mai sincer sentiment de echitate umană.

In pamfletul său antişovinist "Românii verzi", Caragiale a ridiculizat tendința exclusivismului patriotard, având un umor plăcut. Vorbind didactic, sunt două feluri de

[19] Serafim Duicu, *op.cit.* p.12

naţionalisme: unul sombru şi creator care se manifestă în continuitatea muncii zilnice şi altul caracterizat de un exhibitionism verbal în care se ascund deficienţe morale.

"Românismul cu trei "r" pe care l-a "biciuit" Caragiale e românismul demagogilor, gogomanilor, pe jumătate inconştienţi, pe jumătate arivişti. *Românii verzi* ai lui Caragiale, spune Bucur, sunt Caţavencii, vinovaţi de confuzia intelectuală."[20] El atacă excrescenţele patriotismului care preconizează intoleranţa rasială, patriotismul, care vrea să aibă o emblemă ce reprezintă "un român verde sdrobind falnic sub călcâiul său şarpele străinismului, care scrâşneşte şi ţipă."

In lumea lui Caragiale sunt multe tipuri unite într-o singură familie tipologică. Nici unul din personajele comediilor lui Caragiale nu e stăpân pe sensul exact al cuvintelor pe care le foloseşte, nu au disciplină mentală.

Mihail Dragomirescu face singura concesie detractorilor lui Caragiale: în încheierea studiului său, criticul se declară de acord cu afirmaţia conform căreia personagiile lui Caragiale, cu toată adâncimea lor, cu tot relieful şi incisivitatea lor, nu prea au volum" făcând abstracţie de contradicţia în termeni personajele au adâncime şi relief, dar nu au volum, se impune să constatăm că studiul lui Dragomirescu are un merit important, el evită abordarea sociologizantă, care urmărea să stabilească o corespondenţă strictă între ficţiunea operei şi realităţile româneşti. Criticul are permanent în vedere faptul că analizează o operă literară, pe care o raportează în permanenţă la alte opere literare, eliberând discuţia de intruziunea politicului şi reorientând-o către zona esteticului.

Din punct de vedere politic, el s-a mărginit la atitudini de simpatie deoarece doar astfel poate gândi şi simţi liber. Atacul lui Bucur împotriva lui Maiorescu e mult mai violent atunci când denunţă "profanarea", adică modificarea câtorva versuri în textul celui mai mare scriitor român.

Iluminismul lui Caragiale e o inexactitate. Acesta preconiza lozinca "artă pentru artă". Caragiale a lansat formula "nici artă pentru artă nici artă cu tendinţă, ci artă cu talent." Astfel opera de artă are un destin şi un rost singular care constituie unicitatea ei faţă de celelalte activităţi spirituale. Septimiu Bucur observă că elementele constitutive, esenţiale ale actului de creaţie, sunt cultura, gustul, rafinamentul intelectual, perspicacitatea, puterea de judecată. Caragiale a ştiut ce înseamnă "a crea" fiindcă a fost un creator, fiind în permanentă comuniune cu actul de creaţie.

Prima piesă a lui Caragiale e *O noapte furtunoasă*. Aici, el stăpâneşte ca nici un alt autor român tehnica savantă a compoziţiei dramatice. *O noapte furtunoasă* este o piesă cu cheie. Toată acţiunea se realizează în jurul unei confuzii de situaţii. Chiar de la început personajele trăiesc. Ridicolul rezultă din extraordinara tipizare verbală. Acestea întrebuinţează un limbaj cu desăvârşire adecvat particularităţilor şi atitudinilor. Realismul satiric al lui Caragiale e mai accentuat în *O scrisoare pierdută* ca în *O noapte furtunoasă*. Lumea comediilor lui Caragiale e o lume a corupţiei şi a abuzurior politicianiste liberalo-conservatoare.

Septimiu Bucur aduce în discuţie problema legată de stabilizarea egalităţii între poziţia lui Caragiale şi cea a lui Eminescu. Unii sunt de părerea că amândoi au fost cei mai străluciţi

[20] *Ibidem*, p. 107-108

exponenți ai revoltei sociale împotriva nedreptăților regimului burghezo-moșieresc. Bucur nu e de acord cu această egalitate.

Acesta crede că între autorul *Scrisorii pierdute* şi creatorul *Luceafărului* există deosebiri radicale. Eminescu e "unul", adică o opoziție în literatura şi cultura românească, pe când lui Caragiale nu-i putem recunoaşte acest caracter de unicitate substanțială. De altfel, Eminescu a avut o viziune integrală asupra problemei româneşti, în timp ce Caragiale a surprins doar aspecte fragmentare ale ei.

Eminescu a conceput problema neamului nostru "dinlăuntru", adică în datele ei esențiale şi permanente. Solidarizarea lui Eminescu cu durerile poporului român este rodul celei mai înalte conştiințe naționale şi culturale ce a apărut vreodată în cursul istoriei noastre. Eminescu a fost legat în totalitate de viața poporului român, al cărui exponent trebuie considerat, ca nimeni altul, nici până la el, nici după el.

BIBLIOGRAFIE

1. Bucur, Septimiu, *Banchetul lui Lucullus*, pagini de critică literară, Ed. îngrijită, prefață şi note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978

2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941

3. Demetriescu, Anghel, *Despre obiectul artei în general*, în *Literatură şi artă română*, an I, nr.2, 25 decembrie 1896

4. Dragomirescu, Mihail, *Caragiale*, în volumul *I. L. Caragiale în conştiința contemporanilor*, Editura Academia Română, 1943

5. Eliade, Pompiliu: *"O scrisoare pierdută"*, în volumul *I. L. Caragiale față cu reacțiunea… criticii*, Editura Princeps, Iaşi

6. Ibrăileanu, Garabet, *Spiritul critic în cultura românească*, Editura Litera, Chişinău, 1999

7. Mihai Mandache, Sub semnul scepticismului. Reacțiile contemporanilor la opera lui Caragiale, http://www.scribd.com/doc/244729599/Reactiile-contemporanilor-la-opera-lui-Caragiale#scribd

8. Petraşcu, N., *Caragiale, comediile lui*, în *Literatură şi artă română*, an II, nr.11, 25 noiembrie 1898

9. Tomuş, M., *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

UNIUNEA EUROPEANĂ GUVERNUL ROMÂNIEI Fondul Social European POSDRU 2007-2013 Instrumente Structurale 2007-2013 MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE OIPOSDRU UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA" din IAȘI

Program Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013
Axa prioritară 1 Educația şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societății bazate pe cunoaştere;
Domeniul major de intervenție 1.5 **Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării;**
Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/133652
Titlul proiectului: „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului științei în societate" **Beneficiar**: Universitatea « Alexandru Ioan Cuza », Iaşi

ROMANIAN-RUSSIAN RELATIONS IN THE IMMEDIATE HISTORY OR ON THE PUBLIC TREND SPECIFIC TO THE BILATERAL DIMENSION

Miruna Mădălina TRANDAFIR
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract : Aligned to the conviction that the Romanian-Russian bilateral dimension has always had a particular and unusual halo within the international relations repertoire and has been distinguished by a wide range of colours, in the present paper we have undertaken the bold endeavour to examine the Romanian-Russian immediate decor?, thus attempting to illustrate the manner in which the Romanian-Russian bilateral constellation on the section of immediate or recent history has evolved. Thus, by appealing to diachronic usage, we aim to reveal the main referential moments, characteristic to the immediate history of the Romanian-Russian rapports, paying an increased attention to the 2001-2004 episode, relevant through the process registered in the bilateral dimension, due to a relatively propitious frame, predisposed towards an incipient recovery and normalization of the rapports. Synthetically, the desideratum of the paper has in view a thorough radiography of the manner in which the Romanian-Russian relationship has been re-conceptualized and remodeled in its immediate horizon, aiming to reveal the subtlety of a complex and fascinating bilateral register, in which the aspirations and initiatives of the protagonists are presently still radically opposed.

Keywords: Romanian-Russian bilateral relations, public trend, immediate history, burdening historical legacy, syncopated dimension

Indiscutabil și neîndoielnic, dacă este unanim recunoscut aspectul conform căruia sub zodia perioadei comuniste, cadrul bilateral româno-sovietic a suferit mutații considerabile și spectaculoase, pendulând între un repertoriu de maximă joncțiune și un registru vizibil contondent, este tot atât de adevărat că sub faldurile istoriei imediate, registrul raporturilor bilaterale româno-ruse nu a comportat o cromatică diferită. De facto, pe tronsonul istoriei imediate, parcursul bilateral a învederat cu evidență perenele momente de flux și reflux caracteristice zodiei bilaterale. Așa se face practic că dacă cu prilejul schimbărilor din Decembrie 1989 -formatul în baza căruia a fost reconfigurată dimensiunea raporturilor bilaterale a fost subsumat inițial dialecticii inerentelor și necesarelor corecţii tributare registrului bilateral-, odată cu desfășurarea unor evenimente cu implicații majore asupra registrului bilateral (destrămarea Pactului de la Varșovia și puciul de la Moscova), zodia raporturilor bilaterale a cunoscut situația unui vizibil impas. Vorbim așadar de o primă perioadă (perioada postdecembristă) cu prilejul căreia s-a acționat asiduu în vederea cristalizării unui cadru eminamente distinct de abordare a raporturilor bilaterale, respectiv a unui cadru la nivelul căruia să primeze filozofia unor raporturi normale și firești între România și Uniunea Sovietică. De altminteri, în cadrul acestei strategii de inerente corecții tributară spectrului bilateral, strategie care pleda pentru restaurarea și restabilirea unui modus vivendi în plan bilateral dar și pentru estomparea până la dispariție a remanenţelor specifice

vechiului regim s-a înscris, atât politica demarajului, politică caracterizată printr-o dinamică excepțională a contactelor stabilite la nivelul celor două țări în 1990, cât și tentativa de reconfigurare a fizionomiei juridice a raporturilor bilaterale, tentativă care în cele din urmă a fost, însă sortită eșecului. Altfel spus, cele două inițiative (politica repornirii mecanismului bilateral şi inițiativa materializării unui nou tratat bilateral), iniţiative de altfel reprezentative pentru epopeea de început aferentă dimensiunii relațiilor bilaterale au fost consubstanţiale periodei în care interesul fundamental a fost în mod evident acela de a se acționa în temeiul reconsiderării raporturilor bilaterale pe alte fundamente și implicit pe un set distinct de elemente prin intermediul cărora relațiile să se poată exprima într-o cheie eminamente pragmatică, dar și în conformitate cu respectarea interesului reciproc al celor două țări.

Totuși, această dialectică preliminară în temeiul căreia s-a acționat în vederea reconsiderării şi revederii tipului de relații care existau la momentul respectiv între cele două țări, nu a putut face abstracție de dimensiunea anumitor episoade care, de altfel s-au dovedit a fi adevărate momente de cumpănă pentru zodia raporturilor bilaterale, dar şi cele mai dificile examene de surmontat în plan bilateral. Astfel, evenimente precum ,,destrămarea Pactului de la Varșovia”[1] și ,,puciul retrograd de la Moscova”[2], dincolo de faptul că au afectat în mod direct statul român, nu au putut omite spectrul raporturilor bilaterale, amprentând de o manieră implacabilă evoluția ulterioară a itinerariului bilateral. De altfel, nici contextul prilejuit de dispariția de facto a Uniunii Sovietice şi preluarea principalelor prerogative de către Federația Rusă, nu a indus mutații spectaculoase la nivelul registrului bilateral. Cu toate că ar fi trebuit să reprezinte evenimentul nodal cu ocazia căruia dimensiunea raporturilor bilaterale româno-ruse urma să se înscrie pe aliniamentul inerentei normalități și evoluții politice, episodul prilejuit de decesul oficial al URSS s-a dovedit a fi exact contrariul, prăbușirea colosului sovietic generând astfel, ,,dincolo de contextul transplantării problemelor spinoase ale relaţiilor de vecinătate în raport cu statele succesoare, Ucraina şi Moldova” [3], un cvasivid de relații cu Rusia. În plus, nici măcar evenimentul prilejuit de afilierea statului român la structurile euro-atlantice nu a generat mutații de fond la nivelul toposului bilateral și

[1] Consecință directă a tuturor evenimentelor care i-au amprentat imparabil şi inconturnabil evoluția, Organizația Tratatului de la Varșovia, își înceta fizic existența la data de 31 martie 1991, la scurt timp după finalizarea reuniunii de la Budapesta.Dizolvarea, respectiv încetarea activității structurilor militare ale Tratatului de la Varșovia, se producea rapid, fără comentarii și regrete, potrivit deciziilor luate pe 25 februarie la Budapesta, în cadrul reuniunii Comitetului Politic Consultativ. Pentru informaţii suplimentare pe marginea acestui subiect se pot consulta următoarele surse: Corneliu Filip, *Tratatul de la Varşovia. Organizație politico-militară sub egida Moscovei*, Tîrgoviște, Cetatea de Scaun, 2006, pp.179-180; Idem, *Tratatul de la Varşovia în relațiile internaționale ale epocii sale 1955-1991*, Tîrgoviște, Cetatea de Scaun, 2007, p. 171; Petruţa Vătăman, ”Romanian positions in the Warsaw Pact since 1968 up to the abolition of the Organization”, In *Journal of European Studies and International Relations*, vol. II, nr.2, 2011, p.78,http://rseri.srpsec.ro/wp-content/uploads/2012/03/10-art6-Ph.Dc .Petru%C5%A3aV%C4%83t%C4%83man-ROMANIAN.pdf.

[2] Pentru informații suplimentare pe marginea puciului de la Moscova vezi, Andrei Graciov, *Naufragiul lui Gorbaciov: adevărata istorie a destrămării URSS*, Bucureşti, Nemira, 1995, pp.264-265.

[3] Constantin Hlihor,”România şi vecinătatea sa după încheierea Războiului Rece” in *Analele Universităţii Creştine Dimitrie Cantemir*, Seria Istorie-Serie Nouă, an1, nr.1, 2010, http://istorie.ucdc.ro/7.%20Revista%20PDF%20files/Analele%20UCDC%20Istorie%201%202010%20Pdf%20autori/20%20Hlihor.pdf, p.195.

nu a schimbat fundamental decorul relațiilor bilaterale. Din contră, în contextul în care a prevalat obiectivul recuplării statului român la constelația euro-atlantică, nu s-a mai manifestat vreo apetență deosebită pentru stabilirea unui dialog de substanță, compensatoriu între România și Federația Rusă. În plus, epopeea reinserției statului român pe coordonatele Europei instituționalizate a contribuit și la prefigurarea celor două interludii (interludiul clivajului și al glaciațiunii bilaterale) interludii care de altfel, au redat în maniera cea mai elocventă posibilă, adevărata stare de spirit care a caracterizat registrul bilateral la momentul respectiv. Astfel, dacă cu prilejul interludiului clivajului bilateral (1992-1996),zodia raporturilor bilaterale româno-ruse a fost caracterizată printr-o ruptură definitivă, ruptură întărită de divergențele de opinii existente la nivelul ambelor părți pe marginea unor aspecte problematice, cu ocazia interludiului glaciațiunii bilaterale (1997-2000), itinerariul raporturilor bilaterale româno-ruse a fost puternic grevat de voința deliberată a ambelor părți de a menține constelația raporturile bilaterale într-un asemenea climat completamente blocat și gripat.

Prin urmare și în atari condiții, se poate constata cu evidență că pentru alchimia jocului bilateral româno-rus, perioada anilor 1990-2000, ca și punct de pornire în panteonul noilor mecanisme articulate în dimensiunea bilaterală, a rămas o etapă relativ complicată dar și controversată pentru evoluția tandemului bilateral. Deși cu ocazia sa, în sanctuarul proceselor decizionale a prevalat nevoia explicită de a se conferi o nouă substanță și un suflu revigorant unor relații care de altminteri erau profund viciate de spectrul unui trecut remanent, nu s-au înregistrat totuși, avansuri notabile în sfera stabilizării raporturilor dintre România și Federația Rusia. Cu mici excepții, respectiv cu excepția interludiului convergenței bilaterale(1990-1991) - reprezentativ din perspectiva interesului manifestat în vederea intensificării contactelor în toate domeniile de interes reciproc (politic, economic, cultural), perioada anilor 1990-2000, se rearanjează și se reconfigurează în raport cu tarele perioadei comuniste, preluând și reluând corolarul problematic consubstanțial registrului bilateral. Cu toate că putea contribui indiscutabil, la conturarea unor corecții necesare în planul raporturilor bilaterale româno-ruse într-o asemenea manieră încât să genereze o schimbare de fond la nivelul registrului bilateral, perioada anilor 1990-2000, nu reușește să antreneze dar și să orienteze cursul bilateral pe direcția aspectată, respectiv pe direcția restabilirii unui climat armonios și reciproc avantajos la nivelul ambelor părți. Practic, și de-a lungul acestui interstițiu exponențial pentru zodia raporturilor bilaterale româno-ruse, balastul istoriei comune își pune amprenta într-o manieră inexorabilă asupra paradigmei de relaționare cristalizată în plan bilateral, obstrucționând orice demersuri favorabile antamate cu scopul normalizării raporturilor bilaterale. Altfel spus, și cu ocazia acestui interludiu referențial, portretistica raporturilor bilaterale româno-ruse se prezintă mai degrabă fragmentat decât liniar, evoluția registrului bilateral derulându-se într-o formulă sinuoasă și imprecisă, puține fiind semnalele veridice de conlucrare mutuală, contrastând în mod evident, perioadele perpetue de recul și suspensie.

Integral, bilanțul evenimențial consubstanțial tabloului bilateral specific perioadei anilor 1990-2000 nu este unul îmbucurător, logica raportării perpetue la trecut, concurând, în mod probatoriu, la sistarea oricăror demersuri constructive demarate în plan bilateral. În esență, și cu ocazia acestei perioade de inerentă reconstrucție și de estompare până la

dispariție a elementelor ideologice specifice cadrului bilateral, prevalează și se resimte într-o dialectică recurentă, o mefiență ambivalentă, subsumată unei istorii obsesive, grevată de lumini și umbre, responsabilă pentru cursul și evoluția raporturilor bilaterale.

Prin urmare, dacă este unanim recunoscut aspectul conform căruia perioada anilor 1990-2000, ca și intermezzo pregătitor, s-a proiectat și s-a calibrat sub faldurile unei pelicule împovărate de reminiscențele trecutului comun, este tot atât de adevărat, că perioada anilor 2001-2004, putea constitui perioada inaugurării unor noi direcții și strategii clare de acțiune în teatrul aranjamentelor bilaterale. De altminteri, perioada anilor 2001-2004, putea reprezenta perioadă reconsiderării dinamicii bilaterale și a redimensionării dialogului bilateral sub toate formele posibile, cu atât mai mult cu cât cu ocazia sa, atât România cât și Federația Rusă începeau să evolueze sub incidența unor coordonate interne și internaționale radical modificate, constelația raporturilor bilaterale româno-ruse recalibrându-se astfel în funcție de implicațiile unui mediu politico-diplomatic eminamente metamorfozat. Astfel, cel puțin din perspectiva schimbărilor care urmau să aibă loc cu prilejul acestei perioade, schimbări care de altminteri urmau să influențeze în mod direct evoluția cadrului bilateral, raporturile bilaterale româno-ruse aveau toate șansele de a cunoaște etapa unei abordări lipsite de complexe în spectrul bilateral dar și momentul inițierii unei autentice reconcilieri la nivelul celor două părți. Practic, contrar interludiului specific anilor 1990-2000, perioada anilor 2001-2004 putea contribui la reconfigurarea dimensiunii raporturilor bilaterale din perspectiva eliminării efectelor generate de haloul trecutului remanent dar și din perspectiva conceptualizării unei strategii adecvate manierei în care se prezentau raporturile bilaterale româno-ruse la momentul respectiv. Cu alte cuvinte, perioada anilor 2001-2004 se putea articula și construi în raport cu dinamica jocului bilateral pornind de la nevoia de a se elimina remanențele unei istorii grevate de lumini și umbre la nivelul registrului bilateral dar și de la necesitatea de a se materializa o strategie adaptată cadrului de interferență cristalizat în plan bilateral.

S-a realizat însă acest lucru? A reușit acest nou interludiu să inducă modificări de substanță la nivelul registrului bilateral?

În mod firesc, începând cu anul 2001, registrul raporturilor bilaterale româno-ruse a cunoscut o nouă etapă, etapa inițierii unui curs cu totul diferit aferent cadrului bilateral. O dovadă mai mult decât elocventă în acest sens a fost certificată de trendul pe care l-a înregistat parcursul bilateral încă din 2001 atât prin sporirea vizitelor la nivel înalt (în februarie și octombrie 2001 a avut loc vizita Ministrului de Externe Mircea Geoană la Moscova, în februarie 2002 a avut loc vizita premierului Adrian Năstase la Moscova, în martie 2003 a avut loc vizita de răspuns în România a președintelui Guvernului Rusiei, Mihail Kasianov, iar în mai 2003 a avut loc vizita în România a Ministrului de Externe al Rusiei, Igor Ivanov) cât și prin semnarea Tratatului politic de bază româno-rus. Practic, rezultatul final al celor mai anevoiase și îndelungate runde de dezbateri repurtate în privința mult așteptatului document internațional, s-a materializat în cele din urmă la data de "4 iulie 2003, când cele două părți contractuale, și-au acordat consimțământul în legătură cu semnarea Tratatului privind relațiile prietenești și de cooperare între România și Federația Rusă, prefațând bazele unei cooperări deschise și trainice în toate palierele de interes reciproc"[4]. Semnarea tratatului româno-rus a

[4] Cristian Matache, „E timpul să trecem la fapte", in *Cronica Română*, 5 iulie 2003, http://www.cronicaromana.ro/e-timpul-sa-trecem-la-fapte.html?sirc=relatiile,%20romano-ruse.

fost posibilă și datorită cadrului relativ propice, predispus spre o incipientă redresare și normalizare a raporturilor, debutul anului 2001, "consfințind o evoluție notabilă și un trend ascendent înregistrat în relația cu Federația Rusă"[5].

Din păcate însă, nici acest scurt interludiu referențial, meritoriu din anumite puncte de vedere, nu a putut minimiza balastul unui trecut bilateral convulsionat, marcat de traume, determinând o tergiversare precipitată a principalelor acțiuni cu potențial constructiv și pragmatic aflate în plin proces de derulare. Identică a fost și situația tratatului.

Consfințind eliberarea de prejudecățile remanente și emoțiile acumulate de-a lungul istoriei comune, tratatul politic de bază a fost perceput drept un gest politic și simbolic de natură să proiecteze o nouă calitate relațiilor bilaterale, conturând circumstanțele favorabile pentru dezvoltarea colaborării în multiple planuri de interes reciproc. Complementar, tratatul semnifica și închiderea unui capitol inert și static din trecut, anticipând deschiderea unei etape noi, dinamice, constructive, de eficiență și parteneriat, rodată pe noi coordonate politice, economice și sociale. „De altfel, întrega filozofie a documentului, ipostazia corolarul unor semnale politice pozitive adecvate dinamizării mecanismelor utilizate în plan bilateral"[6].

În conformitate cu standardele, normele și terminologia dreptului internațional, tratatul cuprindea, în baza a 18 articole punctuale, următoarele prevederi fundamentale:

„1). realizarea unei politici active, orientate spre viitor, de prietenie și colaborare, bazată pe egalitate, parteneriat, încredere și avantaj reciproc în toate domeniile, în conformitate cu pricipiile general recunoscute ale dreptului internațional înscrise în cele mai relevante documente internaționale.

2). angajamentul părților contractante de a soluționa pe calea negocierilor toate problemele din relațiile bilaterale, fundamentându-se juridic mecanismul de rezolvare a aspectelor încă nefinalizate din raporturile româno-ruse.

3). inadmisibilitatea folosirii forței sau a amenințării cu forța împotriva integrității teritoriale sau a independenței politice a celor două state, ori în alt mod contrar dreptului internațional, în acest sens preconizându-se angajamentul părților de a soluționa diferendele apărute în conformitate cu Carta ONU și cu documentele OSCE.

4).dreptul statelor de a fi libere să își aleagă sau să își schimbe angajamentele de securitate, inclusiv tratatele de alianță (confirmând, în mod neechivoc, faptul că partea rusă considera opțiunea euro-atlantică a României ca fiind un drept suveran inatacabil).

5). stimularea cooperării, atât în cadrul bilateral, cât și în cadrul regional și universal, fiind prevăzută, astfel, colaborarea în vederea dezarmării și a reducerii înarmărilor, în combaterea crimei organizate, în domenii precum, cel juridic, economic, științific, cultural, informațional și nu în ultimul rând în domeniul protecției mediului.

6). sprijinirea extinderii relațiilor economice și comerciale, inclusiv în domeniul energetic, al combustibililor și al materiilor prime, al transporturilor, bancar și agricol.

---

[5] Iulia Moțoc, Șerban Filip Cioculescu, *Manual de Analiză a Politicii Externe*, Iași, Ed. Polirom, 2010, p.66.

[6] Iulian Badea, „Premierul Năstase a fost primit în cele din urmă, de Vladimir Putin", in *Cronica Română*, 29 iulie 2004, http://www.cronicaromana.ro/premierul-nastase-a-fost-primit-in-cele-din-urma-de-vladimir-putin.html?sirc=relatiile,%20romano-ruse.

7). angajamentul de asigurare a drepturilor persoanelor aparţinând minorităţii române din Federaţia Rusă şi al celor aparţinând minorităţii ruse din România.

8).colaborarea pentru amenajarea şi întreţinerea monumentelor şi a locurilor de înhumare militare.

9). strângerea cooperării în cadrul organizaţiilor internaţionale, inclusiv în privinţa îndeplinirii angajamentelor asumate în aceste organizaţii.

10). extinderea contactelor dintre organizaţiile neguvernamentale şi cetăţeni, precum şi stimularea contactelor la nivel local.

11). încheierea de acorduri în domenii specifice.

Tratatul era însoţit şi de o Declaraţie Comună a Miniştrilor de Externe, document politic ce conţinea prevederi referitoare la aspectele relevante pentru relaţia bilaterală româno-rusă, cu origini în trecutul istoric: condamnarea Pactului Ribbentrop-Molotov precum şi a participării României la cel de-al doilea Război Mondial de partea Germaniei hitleriste şi crearea mecansimului pentru soluţionarea problemei Tezaurului României" [7].

Perceput drept un precedent în raporturile româno-ruse prin însăşi voinţa deliberată a ambelor părţi de a legifera un document de drept internaţional considerat a fi "un ansamblu unitar, cu semnificaţie politică şi juridică deosebită"[8], şi îndeosebi "prin atenţie sporită atribuită dimensiunii economice, esenţială pentru dezvoltarea la un nivel cât mai ridicat a schimburilor comerciale şi a echilibrării balanţei de plăţi într-o manieră mutual avantajoasă"[9] tratatul nu a reuşit decât parţial să îşi finalizeze obiectivele anticipate. În plus, documentul s-a individualizat mai degrabă prin gestica simbolică, eminamente retorică şi privată de conţinut, decât prin concretitudinea demersurilor întreprinse, contenciosul istoric intrinsec ecuaţiei bilaterale, fiind expediat în subsidiar, în baza unei declaraţii lipsită de valoare juridică. Demonetizarea în maniera cea mai elocventă a portofoliului istorico-litigios, a relevat într-o manieră dihotomică, acceptarea tacită a României în ceea ce priveşte marginalizarea problemelor cu adevărat stringente în raport cu Federaţia Rusă, şi obstinaţia Rusiei în tradiţia sa imperială şi în principiul de fier conform căruia nici un fel de concesie nu e acceptabilă pentru Rusia, dar toate concesiile sunt obligatorii pentru partenerii săi. ,,Escamontarea problemelor litigioase (problema tezaurului) şi a adevărurilor istorice (stabilirea responsabilităţilor în rapturile teritoriale din 1940, şi participarea, în consecinţă, a României la Războiul din Est în anii 1941-1944) şi nicidecum recunoaşterea, clarificarea şi rezolvarea acestora, a împiedicat normalizarea relaţiilor bilaterale româno-ruse"[10].

Funciarmente, absenţa unei strategii coerente şi clare aferente dosarului litigios, s-a resimţit acut, generând în consecinţă, un climat nefavorabil în planul raporturilor bilaterale, climat în care lipsa pragmatismului, a lucidităţii, şi a respectării interesului naţional, şi-au pus amprenta asupra parcursului ulterior al relaţiilor. În consecinţă, perioada imediat următoare(

[7] *Expunere de motive la legea pentru ratificarea Tratatului privind relaţiile prieteneşti şi de cooperare între România şi Federaţia Rusă,* semnat la Moscova la 4 iulie 2003. Pentru mai multe detalii se poate accesa: http://www.cdep.ro/proiecte/2003/600/90/1/eml_pl691_03.pdf.

[8] *Curierul Naţional,* 6 iulie 2003.

[9] *Dimineaţa*, 5 iulie 2003.

[10] Armand Goşu, „Politica Răsăriteană a României: 1990-2005", in *Contrafort* , nr. 1 (135), ianuarie 2006, http://www.contrafort.md/old/2006/135/958.html.

2005-2007), s-a distins la nivelul ecuației bilaterale româno-ruse, printr-o atmosferă de profundă răceală, tentativele sporadice de deblocare a procesului bilateral, fiind anulate de semnale eronate la nivel politic, sau abandonate pe parcurs, ca urmare a dezinteresului manifestat pentru finalizarea acţiunilor preconizate. De altminteri, o atare situaţie avea să se menţină cu stăruință şi după 2007 atunci când era cât se poate de clar că perspectivele de viitor aferente repertoriului bilateral nu urmau să anticipeze elemente deloc îmbucurătoare, ci din contra urmau să previzioneze un parcurs bilateral completamente viciat, gripat dar şi virusat.

Prin urmare şi în atari condiții, diagnosticarea episodului imediat româno-rus, drept unul sincopat şi discontinuu, reclamă la o schimbare radicală de optică, la o resetare a raporturilor, la stabilirea unor obiective precise şi realiste de natură să înlăture deficitul grav existent în plan bilateral. În definitiv, o relație pragmatică între România şi Federația Rusă este necesară. Totuşi, cristalizarea unui asemenea obiectiv se poate materializa numai printr-o nevoie de depăşire a temerilor, anxietăţilor, preconcepţiilor şi prejudecăţilor exercitate la adresa Rusiei. Prejudecăţile sunt legate, în mare parte, de neîncrederea în Rusia, asociată, în continuare prin prisma spectrului consolidat în trecut, un trecut care a imprimat în mentalul colectiv românesc răni profunde şi adânci. Nu împrejurările controversate, conflictele sau confruntările au creat acest context, ci alianţele dezamăgitoare, momentele când slăbiciunile şi vulnerabilitățile au fost exploatate neloial. Ideea existenţei unui pericol iminent emanând din partea Rusiei, această rusofobie inerţială a unei părți a populaţiei, constituie principalul impediment în articularea şi gestionarea unei relaţii bilaterale pragmatice, raţionale, lucide şi deschise.

Într-o asemenea optică, relațiile cu Rusia impun o abordare în mod responsabil, pe teza unei concepții moderne, proiectată în viitor, debarasată de orice accente populiste, idei preconcepute, menită să asigure promovarea, în egală măsură, a intereselor celor două popoare şi țări. Normalizarea relaţiilor bilaterale româno-ruse se poate concretiza numai print-o abordare psihologică, culturologică şi prin intermediul unei specificităţi politice ambivalente. În acest sens, o posibilă soluţie ar consta în reconstrucția unor legături şi pârghii politice, economice şi culturale în spaţiul public, cât şi în inițiativa lansării unui dialog de substanță şi a promovării unei cooperări cât mai specializate în diverse domenii de interes comun.

Bibliografie:

I.Literatură de specialitate:

Filip, Corneliu, *Tratatul de la Varşovia. Organizaţie politico-militară sub egida Moscovei*, Cetatea de Scaun, Tîrgovişte, 2006;

Idem, *Tratatul de la Varşovia în relaţiile internaţionale ale epocii sale 1955-1991*, Cetatea de Scaun, Tîrgovişte, 2007;

Moțoc, Iulia, Cioculescu, Şerban Filip, *Manual de Analiză a Politicii Externe*, Ed. Polirom, Iași, 2010, p.66.

II. Memorialistică:

Graciov, Andrei, *Naufragiul lui Gorbaciov: adevărata istorie a destrămării URSS*, Nemira, Bucureşti, 1995.

III. Periodice:
,,Curierul Național'' ;
,,Dimineața''.

IV.Studii şi articole:

Badea, Iulian, ,,Premierul Năstase a fost primit în cele din urmă, de Vladimir Putin", in *Cronica Română*, 29 iulie 2004, http://www.cronicaromana.ro/premierul-nastase-a-fost-primit-in-cele-din-urma-de-vladimir-putin.html?sirc=relatiile,%20romano-ruse;

Goşu, Armand, ,,Politica Răsăriteană a României: 1990-2005", in *Contrafort* , nr. 1 (135), ianuarie 2006, http://www.contrafort.md/old/2006/135/958.html;

Hlihor, Constantin, "România şi vecinătatea sa după încheierea Războiului Rece" in *Analele Universităţii Creştine Dimitrie Cantemir*, Seria Istorie-Serie Nouă, an1, nr.1, 2010, http://istorie.ucdc.ro/7.%20Revista%20PDF%20files/Analele%20UCDC%20Istorie%201%202010%20Pdf%20autori/20%20Hlihor.pdf;

Matache, Cristian, ,,E timpul să trecem la fapte", in *Cronica Română*, 5 iulie 2003, http://www.cronicaromana.ro/e-timpul-sa-trecem-la-fapte.html?sirc=relatiile,%20romano-ruse;

Vătăman, Petruţa, "Romanian positions in the Warsaw Pact since 1968 up to the abolition of the Organization", in *Journal of European Studies and International Relations*, vol. II, nr.2, 2011, p.78,http://rseri.srpsec.ro/wp-content/uploads/2012/03/10-art6-Ph.Dc_.Petru%C5%A3aV%C4%83t%C4%83man-ROMANIAN.pdf.

V.Documente publicate:
Expunere de motive la legea pentru ratificarea Tratatului privind relaţiile prieteneşti şi de cooperare între România şi Federaţia Rusă, semnat la Moscova la 4 iulie 2003, http://www.cdep.ro/proiecte/2003/600/90/1/eml_pl691_03.pdf.

Finanţarea pentru publicarea acestei lucrări s-a realizat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul ,,***Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate***": POSDRU/159/1.5/S/133652.

ORIGINEA ROMÎNILOR – THE FUNDAMENTAL WORK OF ROMANIAN LINGUISTICS

Simona ȘOVA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : A. Philippide concentrated his efforts on the monumental Originea romînilor, published in two volumes: Ce spun izvoarele istorice (Iaşi, 1925), respectively, Ce spun limbile română şi albaneză (Iași, 1928). The massive and dense work details the formation of the Romanian people from a triple point of view: place, epoch and its manner of formation, process pursued on two paths: one purely historical, by consulting the written sources of all sorts, in which one can find data about the issue and one linguistic, by studying the Romanian language itself. With his vast work, the scholar from Iasi sought to answer the basic issues which had been concerning all Romanian linguists and historians for more than one century: the territory and epoch of formation of the Romanian people and language, their constitutive elements and the development of our language over time. The text does not capture only the essential issues related to the territory where the Romanian people was formed, to the branches of the Romanians and Romanian language, in other words, to the dialectic division of the Romanian language. A. Philippide aims at solving the thorny issue of the origin of Romanians, in a manner different from the other historians and linguists and to form an opinion strengthened on his own analysis of sources and documents, therefore, the linguist from Iasi is, here and there, reflexive-polemical, proving critical spirit regarding the results of the Romanian and foreign researchers (B. P. Hasdeu, Ion Scurtu, P.J. Schafarik, K. Hopf, R. Roesler, W. Tomaschek and others). One of the mastery elements of the work lies in the rigor with which every statement is proven with the help of texts, the methodical scrupulosity of the scientific work undertaken, the objectivity and rigor of the interpretation of the facts being exemplary, which determines Ioan Petrovici to state: „Alexandru Philippide had a boundless and tyrannical passion for scientific research. Science signifies for him the supreme instrument of human improvement"[1].

Keywords: origin, language, diachrony, polemic, research

Monumentala operă *Originea romînilor*[2], fundamentală pentru lingvistica românească, demonstrează puterea de muncă științifică și capacitatea de sinteză a lui A. Philippide, motiv pentru care Iorgu Iordan o consideră „capodoperă a literaturii noastre filologice (în sensul larg al termenului)"[3]. Lucrarea reprezintă încercarea lui A. Philippide de a demonstra că „în feliul

[1] Ioan Petrovici, *Alexandru Philippide în evoluţia culturii româneşti*, în *Discursuri de recepţie la Academia Română*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980, p. 214.
[2] *Originea romînilor* a cunoscut prima reeditare (a volumului I) abia în zilele noastre, făcută de Roxana Vieru, la Editura Universității din Iași, în 2014, volumul al doilea urmând să apară în acest an.
[3] Iorgu Iordan, *Alexandru I. Philippide*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p. 111.

de a fi al limbilor, se manifestează înrudirea etnică a neamurilor care le vorbesc”[4], caracterul diacronic al elaborării creației savantului ieșean, avut în vedere pentru a rezolva probleme esențiale ale originii limbii române, fiind perfect surprins de prof. univ. dr. Alexandru Gafton: „Philippide nu și-a conceput lucrarea ca pe o descriere. Nu este o lucrare care doar se vrea istorică, fapt pe care să-l fi ratat printr-o abordare de tip sincronic. *Originea romînilor* este o scriere de diacronie, concepută și executată în modalități, cu mijloace și cu o tehnică în întregime istoriste. În această carte nu se înșiruie etape ale sincroniei, precum niște vertebre care, prin simpla lor alăturare, încearcă să genereze un întreg. Această lucrare este un întreg ale cărui celule există și funcționează în mod organic într-un tot unitar. Chiar atunci când aduce sub lupă părți din întreg, pentru a observa și evidenția anumite aspecte, autorul concepe și tratează fiecare element ca parte a acelui întreg indivizibil. Nimic nu are viață în afara unității din care face parte și la a cărei viață contribuie și participă. Viața elementelor este aceea a întregului, rezultantă a acelei unice structurări și modalități de funcționare. Poate că, mai mult decât înțelegerea acestei realități, faptul de a-și construi astfel opera este marele model pe care diacronistul îl poate oferi”[5].

Receptarea masivei lucrări în critica lingvistică a vremii cunoaște, deopotrivă, aprecieri și critici. Laude deosebite îi vor face G. I. Brătianu, M. Costăchescu, N. Jokl, K. K. Klein, I. Gherghel, T. Hotnog, Lajos Tamas, A. Pancratz, I. Iordan, G. Pascu etc. După apariția primului volum, Sextil Pușcariu opinează lapidar: „E o lucrare fundamentală care denotă o putere de muncă ce trebuie să inspire oricui cel mai profund respect”[6]. Theodor Capidan aduce laude întregului text, pe care-l consideră „un monument închinat limbii române”[7], în timp ce lingvistul Ovid Densusianu are o atitudine critică și denunță caracterul subiectiv al operei, prezent în interpretările părerilor expuse, contradicțiile, denaturările și impreciziile ideilor susținute. Cu acest prilej, Densusianu intră în polemică de idei cu A. Philippide, notând că poporul și limba română s-au format în nordul Dunării, nu în partea sud, punct de vedere valorificat în a sa *Histoire de la langue roumaine*. O părere critică are și Ilie Gherghel, care îi obiectează lui A. Philippide spiritul critic puternic și superioritatea autorității lingvistice: „Renumele d-lui profesor dela Iași, care a laborat timp îndelungat la opera sa, precum și criticele în covârșitoare majoritate nefavorabile cu care s’au ales ceilalți cărturari, lasă a presupune la prima vedere, că d-sa e învățatul indicat a spune ultimul cuvânt în greaua problemă, a începuturilor neamului românesc”[8]. În general, opiniile critice nefavorabile sunt pătimașe și nedrepte, deoarece A. Philippide nu s-a erijat niciodată în deținătorul adevărului absolut, cum consideră unii lingviști, ci și-a dedicat viața muncii de cercetare, dovada acestui fapt fiind chiar lucrarea în discuție. *Originea romînilor*, „care avea să-l consacre definitiv ca

[4] Alexandru I. Philippide, *Originea romînilor*, vol. II, *Ce spun limbile română şi albaneză*, Iași, Tipografia „Viaţa românească” S. A., 1928, p. 340.

[5] Alexandru Gafton, *«Originea romînilor» – piatră de temelie a Şcolii lingvistice de la Iaşi*, în „Philologica Jassyensia”, Anul V, Nr. 1 (9), Iași, 2009, p. 51.

[6] „Dacoromania”, IV, partea a II-a, 1924-1926, p. 1333, apud Dimitrie Macrea, *Alexandru I. Philippide*, București, Editura Științifică, 1969, p. 195.

[7] „Dacoromania”, VII, p. 620, apud Dimitrie Macrea, *op. cit.*, p. 195.

[8] Ilie Gherghel, *Opera d-lui A. Philippide. Originea Românilor*, în „Convorbiri literare”, LXI, Atelierele grafice SOCEC&CO, București, ianuarie-aprilie 1928, p. 309.

pe unul dintre marii noştri învăţaţi”[9], cuprinde dezbateri caracterizate prin procesul elaborat şi complex de aflare a adevărului ştiinţific şi printr-un spirit critic deosebit de acut în beneficiul ştiinţei şi al cunoaşterii umane, de aceea, şi peste timp, a cunoscut elogiul oamenilor de știință: „Ea este, pentru toți cei care au studiat-o o carte excepțională, care adună și explică, cu amănunte și divagații de tot felul, principii și idei lingvistice, la care autorul, stimulat de o vastă bibliografie, a meditat de-a lungul vieții, în urma cercetării unui imens material faptic, prezentat la rîndul său, în cele mai mici detalii. […] *Originea românilor* este, poate, opera cea mai bogată în informațiile referitoare la subiectul tratat. Sînt și extrem de diverse datele prezentate în această lucrare, ceea ce îi dă pe alocuri un aspect prolix, prea încărcat”[10]. Roxana Vieru vorbește despre motivele pentru care importanta lucrare nu constituie, pentru oamenii de știință de astăzi, un text accesibil, la care să se raporteze, de aceea a considerat salutară reeditarea primului volum al operei: „Textul *Originii romînilor* nu mai este astăzi accesibil în măsura potrivită, probabil și datorită felului în care este prezentat materialul. Lucrarea cuprinde o cantitate foarte mare de informații, care este susținută pe un schelet frastic arborescent. Fraza este amplă, cu nenumărate ramificații și cu multe trimiteri la fragmente anterioare și ulterioare. Pentru lectorul modern deprins cu o frază curgătoare și cît de scurtă posibil în stilul științific, textul este greu de urmărit. Conținutul atît de complex este greu de asimilat cînd nu are o formă de prezentare atrăgătoare. Mai mult decît atît, notele de subsol – ample, unele dintre ele ajungînd la cîteva zeci de pagini – reprezintă în mare parte ele însele texte de sine stătătoare și ar fi fost mai bine să fie prezentate sub forma unor paragrafe distincte. Stilul adoptat de A. Philippide este mult îngreunat și de unele formule greu de înțeles de către potențialii cititori deprinși cu limba literară a secolului al douăzeci și unulea. Profesorul ieșean prefera de multe ori regionalismele și arhaismele (fonetice, gramaticale și lexicale) în locul formelor indicate de normele limbii române din perioada contemporană cu el. Multe dintre neologisme le nota în conformitate cu rostirea din limba de proveniență. Ortografia întîlnită în text nu se mai suprapune peste cea cu care sîntem astăzi deprinși. La toate acestea se adaugă inconsecvența: A. Philippide oscila între fonetismele și structurile lingvistice proprii pe de o parte și formele recomandate de lucrările normative ale vremii, pe de altă parte, de asemenea între două sau mai multe variante de scris (de exemplu ale unor antroponime sau etnonime) propuse de diverși autori consultați de el”[11].

Abordarea problemei în discuție se realizează analitic și critic, prin prezentarea rezultatelor obținute de istoricii și lingviștii români și străini: D. Cantemir, I. Bărbulescu, D. Philippide, P. Maior, G. Șincai, A. T. Laurian, A. Șaguna, M. Kogălniceanu, B. P. Hasdeu, E. Hurmuzaki, A. D. Xenopol, D. Onciul, A. Șaguna, A. Densusianu, O. Densusianu, N. Iorga, I. Gherghel, Gibbon, Chr. Engel, D. Photinos, Kopitar, P. J. Schafarik, Fr. Miklosich, W. Tomaschek, Th. Mommsen, R. Roesler, H. I. Bidermann, J. Jung, Schwicker, H. Kiepert, P. Hunfalvy, T. Tamm, C. Jireček, J. Peisker etc.: „Prin întreaga ei cuprindere, începând cu importanţa chestiunii abordate, trecând prin întinderea scrierii şi imensa bogăţie a datelor şi

[9] Iorgu Iordan (coord.), *Istoria lingvisticii româneşti*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 20.
[10] Carmen-Gabriela Pamfil, *Prefață* la *Originea* romînilor, vol. I, ediția a II-a, de Roxana Vieru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, p. 35-36.
[11] Roxana Vieru, «*Originea Romînilor» – din nou sub tipar*, în „Analele Științifice ale Universității «Alexandru Ioan Cuza» din Iași”, Secțiunea IIIe. Lingvistică, tomul LIX, 2013, p. 76-77.

încheind cu amploarea temei şi densitatea de conţinut, această lucrare monumentală vine la capătul unor extrem de amănunţite, de laborioase şi de temeinice cercetări, atât în domeniul istoric, cât şi în cel lingvistic, încercând să lămurească procesul de formare a poporului român şi al limbii române”[12]. Prezentarea, în traducere românească, a pasajelor din opera cercetătorilor amintiți, este urmată de propriile concluzii, susținute de exemple și argumente: „Orice afirmație, cît de măruntă, este dovedită cu ajutorul textelor. Nimic nu se manifestă a fi produsul unei păreri sau convingeri apriorice, al vreunui interes altul decît descoperirea adevărului în măsura permisă de mijloacele puse autorului la dispoziție de posibilitățile de a se informa, dacă nu foarte bogate, cel puțin foarte temeinice”[13]. Natura polemică a textelor lingvistului ieşean este reliefată prin: excesul critic, vocabularul polemic, alternanţa limbajului de specialitate cu termenii populari, preferinţa pentru imperfectul verbelor, ritmul frazei, exclamaţii, digresiuni, anecdote hazlii şi interogaţii retorice. Toate aceste elemente de natură lingvistico-stilistică se armonizează în vederea emfatizării unui stil scrutător, polemic, dovedind un savant ieşean impetuos, năvalnic, uneori impulsiv, curajos, chiar imprudent, izbucnirile sale fiind caracterizate foarte plastic de către Iorgu Iordan: „Cînd nu mai suporta, izbucnea cu rapiditatea şi intensitatea unui explozibil de calitate”[14].

Prefața volumului I al lucrării în discuție ne dezvăluie dorința de obiectivitate declarată a savantului ieșean în abordarea subiectelor dezbătute, substratul antropologic avut în vedere, sinceritatea, modestia, dedicarea, rigurozitatea și implicarea în elucidarea problemei referitoare la originea limbii și a poporului român, precum și capacitatea de a-și recunoaște limitele în ceea ce privește izvoarele consultate: „N-am putut stăpîni decît o parte din materia și din literatura privitoare la chestiune, pentru că nu m-au ajutat nici mintea, nici mijloacele de informație. […] În special, din cauza insuficienții puterilor mele, tot ce s-a scris, ori se va fi scris, asupra chestiunii în limbile ungurească, sîrbă, bulgară, cehă, polonă, rusească, ori în vreo limbă germană nordică, n-am putut consulta, cu excepție de dările de samă care s-au făcut prin reviste germane ori în alte scrieri asupra cîtorva din lucrările scrise în vreuna din aceste limbi. În astfel de împrejurări, fiindcă activitatea extensivă mi-a fost în mod necesar mărginită, o activitate intensivă mi-a fost impusă, și fiindcă din cele două mijloace de informație, izvoare de o parte, scrieri pe baza izvoarelor de altă parte, trebuiesc preferate izvoarele, le-am preferit și eu pe acestea, și fiindcă n-am putut stăpîni toate izvoarele, am dat toată atenția unora din ele, dar *toată* atenția”[15].

Volumul I, *Ce spun izvoarele istorice*, urmărește formarea poporului român dintr-un triplu punct de vedere, al locului, al epocii și al modului său de formare, doar că cercetările lui A. Philippide în acest domeniu îl dezamăgesc: „Este un haos de argumentare pro şi contra, ca la un proces cu advocate cîrciogari, literatura privitoare la originea românilor, mai ales că de multe ori autorii au amestecat patima politică în discuţie. Faptele înseș, multe, puține, pe baza cărora s-a făcut argumentarea au fost scoase la iveală mai numai de străini. Despre scriitorii români se poate spune că au luat faptele de la scriitorii străini și s-au mărginit numai la

[12] Alexandru Gafton, «*Originea romînilor» – piatră de temelie a Şcolii lingvistice de la Iaşi*, p. 52.
[13] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 94.
[14] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 24.
[15] Alexandru I. Philippide, *Originea românilor*, I, ediția a II-a, de Roxana Vieru, prefață de Carmen-Gabriela Pamfil, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, p. 53.

argumentare”[16]. Cele două căi de rezolvare a problemei formulate sunt cea istorică, prin consultarea exhaustivă a izvoarelor scrise, și cea lingvistică, prin studiul limbii române înseși. Dezvăluind o erudiție vastă și un spirit critic ascuțit, A. Philippide cercetează atât textele autorilor antici și moderni, cu trimiteri la Dacia și la istoria neamului românesc, cât și inscripțiile găsite în Peninsula Balcanică și Dacia, în vederea identificării popoarelor care au locuit la începuturi în locurile acestea, care au fost romanizate și care au contribuit la formarea poporului român. Procesul de romanizare a fost neuniform, diferind în funcție de regiune, de aceea, savantul ieșean se bazează, în primul rând, pe inscripții, pentru a stabili durata și puterea romanizării, dar și numeroasele migrații etnice. Numărul mare al inscripțiilor demonstrează intensitatea procesului, cum ar fi, de exemplu, în Dacia, deși teritoriul s-a aflat relativ puțin sub influența romană. Iorgu Iordan vorbește despre neglijarea arheologiei în stabilirea acestui proces, deoarece nu poate oferi informații clare și exacte: „Primul volum al operei lui Philippide reprezintă, fără îndoială, realizarea cea mai temeinică din întreaga literatură de specialitate privitoare la ceea ce am putea numi preistoria poporului român și a limbii lui. I s-a reproșat interpretarea prea riguroasă a izvoarelor, în special a inscripțiilor, de fapt, ideea că populația romanizată a existat într-o regiune oarecare numai în timpul existenței inscripțiilor latinești în regiunea respectivă. El a crezut, după mine cu dreptate, că alt criteriu obiectiv, material, deci sigur, nu avem la dispoziție spre a rezolva această chestiune. Arheologia n-a luat-o în considerație, pentru motivul, pe care nu știu dacă l-a arătat undeva în scris, dar eu l-am aflat din convorbirile cu dînsul, că obiectele, uneltele etc. circulă odată cu oamenii, și se împrumută nu numai ele, ci și anumite elemente constitutive ale culturii materiale”[17].

Datele oferite în volumul I, cu privire la teritoriile și populațiile aflate pe cele două maluri ale Dunării, sunt dublate, în volumul al II-lea, *Ce spun limbile română și albaneză* (1928), de numeroase fapte lingvistice rezultate prin compararea, pe de o parte, a limbii române cu limba albaneză, pentru că cea din urmă păstrează un fond balcanic străvechi important și, pe de altă parte, a tuturor dialectelor și subdialectelor românești. În volumul al II-lea, dominat de perspectiva lingvistică, A. Philippide este interesat atât de răspândirea pe teren a dialectelor românești, analiză realizată printr-un studiu comparativ, cât și de aspectul geografic al originii poporului român și, într-o măsură, de cel etnologic. Potrivit lui A. Philippide, limba română cuprinde trei dialecte (dacoromân, istroromân și macedoromân) și un subdialect al celui macedoromân (subdialectul meglenoromân). În ceea ce privește studiul comparativ al limbilor română și albaneză, pentru a putea stabili locul de formare a neamului românesc, eruditul ieșean cercetează particularitățile la nivel fonetic, lexical, morfologic și sintactic, pe care cele două limbi le au în comun. De-a lungul timpului, asemănările identificate au fost explicate fie prin presupunerea substratului tracic comun, fie prin influențele exercitate una asupra celeilalte. A. Philippide crede că albanezii nu sunt urmași ai tracilor, ci ai panonilor, de aceea nu există elemente comune de substrat tracic la cele două limbi. Asemănările existente între cele două popoare se datorează vecinătății geografice, în trecut, în Peninsula Balcanică, și susțin originea sud-dunăreană a românilor.

[16] *Ibidem*, p. 600.
[17] Iorgu Iordan (coord.), *op. cit.*, p 126.

Argumentarea originii neamului românesc nu se dezvoltă doar din punct de vedere al viziunii diacronice asupra fenomenelor şi faptelor lingvistice, ci şi al modului de manifestare a particularităţilor etnice în limbă. Prin urmare, ideea centrală a lucrării şi a volumului al II-lea, în special, este că limba reflectă omul cu predispoziţiile sale psihice şi fizice ale rasei sale. Din acest motiv, nu se urmăreşte doar relaţia unor limbi derivate cu o limbă primitivă comună, ci înrudirea lor etnică: „Pentru mine lucrul principal nu este de a constata că limbile cutare derivă din aceiaş limbă primitivă, ci de a constata cum în feliul de a fi al limbilor se manifestează înrudirea etnică a neamurilor care le vorbesc, şi ceia ce mă preocupă este de a arăta cum se poate proba că cutare limbi, cîteodată foarte deosebite la un moment dat una de alta, sînt vorbite de acelaşi neam de oameni. Pentru Meillet limba este organul unei *societăţi* şi înrudirea limbilor este o chestiune sociologică. Pentru mine limba este *şi* organul unui neam de oameni şi înrudirea limbilor este mai mult o chestie *biologică*. Pentru aceia prin *ethnos, ethnic* în toată discuţiea din lucrarea de faţă eu nu înţeleg *societatea* care vorbeşte aceiaş limbă, ci *neamul*, chiar dacă ar fi despărţit în grupuri cu limbi deosebite, care să nu fi derivînd din aceiaş limbă primitivă, *neamul*, adecă complexiunea specifică fizică şi psihică, baza de articulare şi baza psihologică, *rasa*”[18].

Mecanismul profund de abordare a problemelor ştiinţifice, în *Originea romînilor* în special, îl constituie respingerea carteziană, chiar a opiniilor altor istorici şi lingvişti şi emiterea propriilor concluzii bazate pe cercetarea personală: „Prin întreaga ei cuprindere, începând cu importanţa chestiunii abordate, trecând prin întinderea scrierii şi imensa bogăţie a datelor şi încheind cu amploarea temei şi densitatea de conţinut, această lucrare monumentală vine la capătul unor extrem de amănunţite, de laborioase şi de temeinice cercetări, atât în domeniul istoric, cât şi în cel lingvistic, încercând să lămurească procesul de formare a poporului român şi al limbii române”[19]. Într-o scrisoare adresată prietenului său, Hermann Suchier, precizează: „Eu voi fi nevoit – ca să ai o idee de greutatea lucrului – să-mi dau cu părerea în privinţa originii românilor, dar nu o părere ca aceea a istoricilor noştri de până acum, care învîrtesc numai argumentele lui Roesler-Tomaschek pe dos, ci o părere întărită pe propria cercetare a izvoarelor, voi fi nevoit apoi să lămuresc din punct de videre românesc şi renumita chestie a limbii latine populare, despre care, cum ştii, toată lumea vorbeşte, fără să ştie nimeni lămurit ce-i aceea”[20].

Deşi îngreunează lectura şi transformă textul în unul arid, al cărui mesaj se dezvăluie cu greutate lectorului, *Originea romînilor*, asemenea majorităţii textelor ştiinţifice ale savantului ieşean, se constituie din dialoguri polemice pe teme lingvistice diverse, scopul lor fiind lămurirea subiectului de discuţie: „*Originea românilor* este, mai ales datorită extremei bogăţii a materialului lingvistic comentat şi a numeroaselor precizări, explicaţii şi divagaţii, greu de studiat, fiind pentru cei mai mulţi o carte care se consultă numai”[21]. În *Originea romînilor*, polemica lui A. Philippide cu istoricii străini se realizează prin infirmarea directă şi

[18] Alexandru I. Philippide, *OR*, II (1928), p. 340.

[19] Alexandru Gafton, «*Originea romînilor» – piatră de temelie a Şcolii lingvistice de la Iaşi*, p. 52.

[20] I. Oprişan, *Alexandru I. Philippide în dialog cu contemporanii*, I, ediţie îngrijită, prefaţă, traduceri, note şi indice, de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 118. [Este o scrisoare a lui A. Philippide către Hermann Suchier, scrisă la Iaşi, la 29 martie 1895.]

[21] Carmen-Gabriela Pamfil, *Alexandru Philippide*, p. 142.

este de tip *ad rem*, spre deosebire de polemicile dezvoltate în celelalte studii (*Un specialist romîn la Lipsca*, *Specialistul romîn. Contribuţie la istoriea culturii romîneşti din secolul XIX*, *Cum se apără specialistul romîn* etc.), înțesate de exclamații și interogații retorice, mărci ale revoltei și nemulțumirii în fața superficialității și neștiinței. Gândită ca moștenire spirituală pentru generațiile viitoare, asemenea tuturor textelor valoroase, savantul ieșean își concepe ampla lucrare drept un tratat științific înțesat de informații cu caracter istoric și geografic, iar vasta bibliografie consultată și multitudinea teoriilor prezentate în detaliu de-a lungul operei îl îndreptățesc să aibă ultimul cuvânt în ceea ce privește problemele discutate. De aceea, A. Philippide a reprezentat un model pentru contemporani, dar mai ales, pentru lingviștii care l-au urmat și l-au considerat mentor: „De mai bine de o sută de ani, fie că se revendică de la el, fie că nu, reprezentanții Școlii lingvistice ieșene (fie că activează sau nu în Iași) moștenesc și prezintă această multiplă caracteristică pe care părintele a imprimat-o: documentarea temeinică, corecta observare a realității, atenta verificare a faptelor, rigoare în receptarea și elaborarea elementelor de teorie, metoda severă de lucru, strânsa, necruțătoarea și, adeseori, impecabila înlănțuire logică. Totodată, tendința de a epuiza o temă dată, prin profunda cercetare, prin analiza exhaustivă și prin prezentarea tuturor aspectelor și valențelor pe care aceasta le poate oferi, constituie o altă caracteristică prin care lingviștii și filologii ieșeni își definesc identitatea în cadrul lingvisticii românești”[22].

BIBLIOGRAFIE

1. Florescu, Cristina, *Alexandru I. Philippide. Coordonate stilistice*, în „Philologica Jassyensia”, V, nr. 1, Iaşi, 2009, p. 43-50.
2. Gafton, Alexandru, «*Originea romînilor*» *– piatră de temelie a Şcolii lingvistice de la Iaşi*, în „Philologica Jassyensia”, V, nr. 1, Iaşi, 2009, p. 51-55.
3. Gafton, Alexandru, *Polemica ştiinţifică la G. Ivănescu*, în „Analele Ştiinţifice ale Universităţii «Alexandru Ioan Cuza», din Iaşi”, seria IIIe. Lingvistică, tomul LIII, volum omagial Vasile Arvinte, (2007), p. 475-483.
4. Gherghel, Ilie, *Opera d-lui A. Philippide. Originea Românilor*, în „Convorbiri literare”, LXI, Atelierele Grafice SOCEC&CO, București, ianuarie-aprilie 1928, p. 309-312.
5. Iordan, Iorgu (coord.), *Istoria lingvisticii româneşti*, București, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.
6. Iordan, Iorgu, *Alexandru I. Philippide*, București, Editura Ştiinţifică, 1969.
7. Ivănescu, G., *Alexandru Philippide – teoretician al limbajului*, în volumul *Opere alese. Teoria limbii*, ediţie îngrijită de G. Ivănescu şi Carmen-Gabriela Pamfil, București, Editura Academiei Române, 1985.
1. Macrea, Dimitrie, *Alexandru I. Philippide*, București, Editura Ştiinţifică, 1969.
8. Munteanu, Eugen, *Câteva reflecţii asupra receptării ideilor humboldtiene în opera lui Alexandru Philippide*, în „Philologica Jassyensia”, V, nr. 1, Iaşi, 2009, p. 63-68.

[22] Alexandru Gafton, «*Originea romînilor*» *– piatră de temelie a Şcolii lingvistice de la Iaşi*, p. 51.

2. Oprişan, I., *Alexandru I. Philippide în dialog cu contemporanii*, I-II, ediţie îngrijită, prefaţă, traduceri, note şi indice de I. Oprişan, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.
3. Pamfil, Carmen-Gabriela, *Alexandru Philippide*, București, Editura Litera Internaţional SRL, 2008.
4. Patraş, Antonio, *Alexandru Philippide la «Viaţa Românească»*, în „Philologica Jassyensia", V, nr. 1, Iaşi, 2009, p. 79-88.
9. Petrovici, Ioan, *Alexandru Philippide în evoluţia culturii româneşti*, în *Discursuri de recepţie la Academia Română*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980.
10. Petrovici, Ioan, *Alexandru Philippide în evoluţia culturii româneşti*, în *Discursuri de recepţie la Academia Română*, Bucureşti, Editura Albatros, 1980.
11. Philippide, Alexandru I., *Originea românilor*, vol. I, ediția a II-a, de Roxana Vieru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2014.
12. Philippide, Alexandru I., *Originea romînilor*, vol. II, *Ce spun limbile română şi albaneză*, Iaşi, Tipografia „Viaţa românească" S. A., 1928.
13. Vieru, Roxana, «*Originea Romînilor*» *– din nou sub tipar*, în „Analele Ştiinţifice ale Universității «Alexandru Ioan Cuza» din Iași", Secțiunea IIIe. Lingvistică, tomul LIX, 2013, p. 75-78.

TEXTUAL PATTERNS IN ETHNOGRAPHIC WRITING: DESCRIPTION AND NARRATION

Maria GROSU
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : Through this study, we propose an analysis of several ethnographic documents indexed in the Archive of the Folklore Society in Cluj, in the 1950s and 1960s. The aim is to show that ethnographic writing represents a process of recalibrating, not of objectively describing reality. The ethnographic text is written from the perspective of its purposes. The discursive strategies used in textualizing the records, through the transition from the oral to the scriptural, pertain to realistic ethnography. During this period, description was the most frequently used textual pattern. This supports the attempts to identify the prototype of a cultural model, as required by realistic ethnology. The narrative is used to illustrate the patterns traced through description. During the period under consideration, the principles of research were predicated on generalization and synthesization. Researchers most often took down general elements characteristic of the community they studied. This working mode was closely related to the purposes of the discipline and to the methodological and scientific framework of the time, most specifically, to the positivist paradigm.

Keywords: description, ethnographic document, realistic ethnography, narrative, ethnographic writing.

1. Documentul etnografic manuscris. Contextualizare

Prin acest studiu, propunem o analiză a unor documente etnografice manuscrise, dintr-un fond arhivistic. Miza este aceea de a arăta că scrierea etnografică este un proces de redimensionare și nu unul de descriere obiectivă a realității. Strategiile discursive utilizate în textualizarea experienței de teren a cercetătorilor care au redactat notele de teren, în perioada la care vom face referire, corespund etnografiei realiste. Între evenimentul sau conversația la care ia parte cercetătorul, în vederea acumulării datelor de teren, și fișele de teren arhivate, se interpun o serie de traduceri/ transformări/ redimensionări în codul cultural și științific al cercetătorului. Acest cod este puternic influențat de cadrul epistemologic, politic și istoric al timpului. Trecerea de la oralitate la scripturalitate, scrierea notelor de teren, este un proces interpretativ care implică: selecția din continuumul evenimențial și conversațional și textualizarea aspectelor selectate, conform codului metodologic și epistemologic al cercetătorului. Așadar, între realitatea evenimențială sau conversațională la care participă cercetătorul și fișa de teren arhivată, se interpune un prim moment major de traducere în codul științific: *scrierea*. Un alt moment de redimensionare este *arhivarea*. În acest articol, vom avea în prim-plan *scrierea etnografică*.

Practica cercetării și a arhivării, în România secolului al XX-lea, are ca principiu de lucru *obiectivitatea* și premisele etnologiei *realiste*. Prin acest studiu, vom arăta că tiparul textual care vine să susțină încercările de identificare a unui model cultural prototip, așa cum

cere etnologia realistă, este *descrierea*. Narațiunea este utilizată pentru a exemplifica tiparele trasate prin descriere. Preponderența unui model textual sau al altuia, descrierea, narațiunea, argumentația, diferă în funcție de perioada de cercetare.

Vom analiza notele de teren din prima etapă de cercetare în cadrul Cercului de Folclor Cluj. Arhiva Cercului de Folclor Cluj a fost înființată în 1958, la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj. Conține aproximativ 12000 de fișe manuscrise, realizate din 1958 până în 1993, de către studenți și de către profesorii care i-au coordonat pe aceștia în activitatea de cercetare. Fișele de teren sunt realizate conform metodologiei de cercetare din a doua jumătatea a secolului al XX-lea și au fost indexate în cataloagele arhivei, în două fonduri. Fondul A conține fișe realizate de către studenții de la secția cu frecvență și care au fost coordonați, în cercetarea lor, de profesori. Fondul B conține materiale realizate de studenții de la secția fără frecvență, care au făcut cercetări în mod individual, conform instrucțiunilor din cursul litografiat al profesorului Dumitru Pop, titularul cursului de folclor literar. Eleonora Sava face o analiză cantitativă a notelor de teren din Arhivă și ajunge la următoarele rezultate: cercetări intensive s-au desfășurat în județele Satu Mare (3953 fișe, 30,99% din fondul documentar), Sălaj (2062 de manuscrise, 16,17% din totalul arhivat) și Cluj (2002 fișe, 15,70% din materialul arhivistic). Aceste anchete s-au desfășurat pe parcursul a 12 ani și au antrenat peste o sută de cercetători, care au realizat 8017 fișe arhivate, adică 62,86% din Arhiva Cercului de Foclor Cluj. Materialele din celelate județe sunt în număr de 4736 de fișe, reprezentând 37,14% din fondul arhivat.[1] De asemenea, Eleonora Sava arată că cercetarea de teren ale cărei fișe de teren sunt indexate în Arhiva Cercului de Folclor Cluj, a parcurs trei etape de cercetare. Acestea sunt în relație cu contextul politic, științific și academic[2].

Etapa folcloristică (1958 – 1973)[3] – perioadă caracterizată de ruptura cu practica și bibliografia intrebelică. Pentru cercetătorii acestei perioade, munca de teren înseamnă culegere de texte folclorice, în afara contextelor de manifestare/ performare. Culegerea de texte este orientată de criteriul estetic al textelor literare.

De la culegerea folclorului, la cercetarea culturii tradiționale (1973 – 1992)[4] Contactele profesorilor clujeni cu spațiul cultural occidental se intensifică. Deschiderile oferite de curentele de gândire din Europa de Vest conduce la aplicarea metodelor straucturalismului, funcționalismului și semiologiei, în domeniul etnologiei. În munca de

[1] „The quantitative analysis of the documents indicates that intensive research was carried out in Satu-Mare County (3,953 field notes, representing 30.99% of the documentary fund), Sălaj County (2,062 manuscripts, the equivalent of 16.17% of the total archived) and Cluj County (2,002 field notes, i.e. 15.70% of the archived data). The fieldwork lasted for a period of 12 years and involved over 100 researchers, with a total of 8,017 archived field notes, i.e. 62.86% of the archival fund.", Eleonora Sava, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Morlacchi University Press, Perugia, Italia, 2011, p. 17.

[2] Eleonora Sava, *Patrimoine culturel local: Les archives du Cercle de Folklore de l'Université Babeș-Bolyai*, în x x x, *Antropologie și studii culturale. Perspective actuale*, Editori: Alina Branda, Ion Cuceu, Cosmina Timoce-Mocanu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012.

[3] *Ibidem*, pp. 22-25.

[4] *Ibidem*, pp. 25-28.

teren, cercetătorii se interesează nu doar de texte, ci şi de contextele performării lor. Folclorul devine fapt cultural sau element de comunicare socială.

Etapa etnologică (după 1992)[5] Interesul cercetătorilor nu este îndreptat spre literatura populară, ci spre viaţa particulară a indivizilor ce compun colectivitatea şi spre istoriile acestora. Se propune o etnologie a cotidianului, a faptului divers şi efemer. Cercetătorii utilizează interviul non-directiv şi povestirea vieţii ca metode de cercetare; astfel, în prim-plan sunt puse elemente individuale şi nu colective, experienţa personală şi nu cea reglementată de colectivitate, memoria afectivă şi subiectivitatea. Toate acestea îi oferă intelocutorului libertatea de a povesti, de a-şi exprima opiniile şi preocupările în mod aleatoriu

În prima etapă de cercetare, respectiv între 1958 şi 1974, profesorii au organizat patru campanii de cercetare colectivă, în localităţile: Sfăraş (judeţul Sălaj[6]), Someşul Rece (judeţul Cluj), Valea Drăganului (judeţul Cluj) şi Românaşi[7]. Arhiva conţine şi note de teren ale studenţilor[8] care au făcut culegeri, în mod individual, în localităţile alese de ei înşişi (de cele mai multe ori, localităţile de domiciliu).

Studenţii care au făcut culegeri folclorice în această perioadă nu au avut instrumente de cercetare care să fie evocate explicit. Ei nu au utilizat chestionare[9], nu au înregistrat cu ajutorul mijloacelor tehnice[10], observaţia directă nu este teoretizată şi nici nu e aplicată metodic. Studenţii utilizează ca surse pentru metodologia de cercetare: cursul profesorului Dumitru Pop şi indicaţiile profesorului Nicolae Bot cu care aceştia mergeau pe teren.

În fişele din Arhiva Cercului de Folclor Cluj, cercetătorii folosesc trei modele de structurare a informaţiilor:

1. modelul narativ – fişele rezultate în urma utilizării metodei observaţiei directe au, în mod constant, elementele specifice textului narativ: înlănţuire logică a evenimentelor, actanţi, un cadru spaţio-temporal determinat;

2. modelul descriptiv

a. fişele rezultate în urma utilizării chestionarelor şi care conţin sau indică prin număr, şi întrebările cercetătorului (dialog);

b. descrierea obiceiurilor sau a secvenţelor rituale fără precizarea contextului conversaţional, fără delimitarea discursului cercetătorului de cel al interlocutorului (monolog).

---

[5] *Ibidem*, pp. 28-31.

[6] La data cercetării, localitatea Sfăraş a aparţinut judeţului Cluj.

[7] Campania de la Românaşi s-a desfăşurat în periada 15-20 octombrie 1968. În catalogul Arhivei, nu există note de teren din aria tematică a înmormântării.

[8] Este vorba atât de studenţii de la secţia fără frecvenţă, cât şi de cei de la secţia cu frecvenţă.

[9] Fragment din interviul cu T.R. şi D.R., realizat de Maria Grosu, în septembrie 2012: „M.G.: Aveaţi un chestionar sau anumite întrebări pregătite? T.R: Nu. Nu. Aşa, ce-mi vedea în cap. Nu, n-am avut un chestionar. Îţi aduci aminte de vreun chestionar [îl întreabă pe soţul ei]? D.R.: Nu. Puneai întrebări în legătură cu fenomenul respectiv, cu problema respectivă …. Şi erau, persoanele erau comunicative. Aveau dorinţa de a comunica, de a împărtăşi ceea ce ştiau şi de a menţine, de a păstra.

[10] Sigur, existenţa mijloacelor tehnice pentru înregistrare, într-o instituţie nespecializată sau în curs de specializare, în domeniul folclorului, este justificabilă.

3. modelul reproductiv – texte ritual-ceremoniale reproduse, desenele realizate de cercetători.

François Laplantine prezintă raportul dintre descriere și narațiune, în scrierile literare:

„Descrierea intră în conflict permanent cu narațiunea, al cărei curs îl oprește. În timp ce aceasta din urmă înseamnă dinamism, timp, mișcare, dezvoltare a unei intrigi, în care evoluează personaje, descrierea zăbovește, staționează pe imagine, își concentrează atenția asupra unui anumit moment, asupra unui loc precis, asupra unui episod hotărâtor. [...] Descrierea se apropie mai curând de contemplare, în timp ce narațiunea – care, de altfel, poate consta într-o serie de mișcări articulate în mișcarea temporalității – se află categoric mai aproape de acțiune.”[11]

Dacă în scrierea literară, descrierea este subordonată narațiunii, în scrierea etnografică notele de teren la care vom face referire, narațiunea este subordonată descrierii. Narațiunea are rolul de a exemplifica, prin situații concrete, tiparul general realizat prin descriere. Având ca premise principiile de cercetare pozitiviste, cercetătorii urmăresc identificarea tiparului de comportament ritual, a schemei culturale prototip. În acest scop, construiesc sisteme sintagmatice, urmăresc similaritățile, fragmentează datele din teren în categoriile stabilite la nivel teoretic pentru a le reasambla, într-un tipar generalizator.

În etapele următoare ale cercetării (fișele redactate după 1973) particularul ia locul generalului, obiectivitatea este înlocuită cu subiectivitatea. Dominant devine modelul narativ, întrucât acesta permite particularizări și apropieri de situații autentice de viață.

2. Scrierea etnografică. Analiza tehnicilor discursive

Fragmentarea conținutului conversației în mai mai multe fișe este o caracteristică a fișelor de teren realizate în prima perioadă de cercetare. Documentele arhivate citate mai jos ilustrează principiul fragmentării: sunt realizate de același cercetător, în urma conversației cu același interlocutor, pe aceeași temă (înmormântarea)[12]. Datele sunt scrise și arhivate pe fișe separate, după principiul informației minimale de teren, principiu care permite așezarea datelor într-un sistem sintagmatic și cartografierea/ tipologizarea lor.

Credință (La mort)

Obicei

Ca să nu se facă strigoi un mort, îl măsură cu un lemn de acăț cât îi el de lung și îl pun cu fața în jos. (ACFC 1101)

Când moare un om

Obicei

Când moare un om i se pune un ban în mână, piaptăn în copârșău, ,,iașcău” (iasca) și dahanu. Mortu se îmbracă în ce are mai bun, haine și încălțări. (ACFC 1102)

[11] François Laplantine, *Descrierea etnografică*, Polirom, Iași, 2000, p. 63.

[12] Locul: Sfăraș, județul Sălaj; Data: 5 V.1958; Interlocutor: B. N., 57 de ani: Cercetător: [student] R. T.

Colacu soarelui
Obicei
La mort se aprinde o lumânare şi se ţine colacu, până la înmormântare, în cui şi la mort se aprinde lumina şi se dă la un om sărac. (ACFC 1103)

Obicei la mort
În colacii groparilor se pun bani. Înainte se dă primului când începe groapa un pui sau o găină. Sau dădeau la fiecare câte una. (ACFC 1111)

Credinţă
(La mort)
Mâţu care se atinge de mort, moare repede. (ACFC 1112)

Obicei la mort
Când se trag clopotele de-amiază, se aprinde lumânarea la mort. (ACFC 1113)

Obicei la mort
Se pune pe pieptul mortului o secere ca să nu se umfle. (ACFC 1114)

Nucleele semantice în jurul cărăra se construieşte conţinutul fiecărei fişe de teren sunt reprezentate de *obiecte,* cărora discursul etnografic le oferă încărcătură simbolică (lemn de acăţ, ban, pieptene, lumânare, colac, pui/ găină, seceră etc.). Prin această relaţionare între obiectele utilizate în timpul ritualului şi valoarea simbolică atribuită, cercetătorul urmăreşte redarea, în formă concentrată, a tiparului cultural. Întrucât oamenii nu sunt evocaţi în aceste texte etnografice, tiparul ritual este prezentat ca fiind exterior oamenilor, ca fiind un dat cultural care reglementează comportamenul uman. Această formă de descriere are efectul de a oferi obiectivitate discursului etnografic şi prezintă cultura ca fiind predeterminată şi superioară individului.

Textele fişelor arhivate redimensionează în ton general, construiesc o imagine statică, invariabilă în timp. Cercetătorul elimină aspectele particulare, reţinând doar informaţiile generale. Lentila prin care ilustrează lumea cercetată este una sintetizatoare, care reţine doar recurenţele. Cercetătorul urmăreşte doar similarităţile, nu şi diferenţele, variabilele. Fişele din această categorie a tipologiei metodologice conţin elemente de discurs ritual, credinţe, descrierea unor acte rituale. Sunt prezentate ca fiind general valabile în colectivitatea respectivă. Fişele sunt scrise pentru a reprezenta pattern-uri mentalitare. Discursul lor uzează de tehnica obiectivării prin: caracterul impersonal al enunţurilor; decontextualizare, în favoarea generalizării.

Exemple:
(La mort)
La pruncii cei mici fac colaci şi colacii câd îi cântă hore la mort le dă la băieţii ăi mici. La care sapă groapa se dă colac peste groapă. După aia face doi colaci pentru cei care duc praporii. Care-l duc la groapă îi pune câte un dosoi (batistă). La care duce crucea tot un dosoi

îi pune. La prohod îi cheamă acasă pe toți, le face de mâncare și câte un pahar două de pălincă. Cân îl bagă în groapă îi pune fiecare câte o mână de pământ că așa li-e obiceiul. Îi pune câte-un leu, lumină. A treia seară îi face cină. A fost de s-o sculat și l-o îngropat a doua oară cu fața în jos. N-am văzut, numa am auzit.

ACFC 1104
Locul: Sfăraș, Județul Sălaj
Data: 23.II.1958
Interlocutor: B. I., 70 de ani
Cercetător: [student] R. A.

(La mort)
Obicei

Priveghi se face numai la unguri. La români stau căsenii cu mortu, sau stă singur mortu și-l încuie în casă. Se fac colaci mari, colac.

La gropar, cu bani în ei, și masa acasă. Mortului i se pune în copârșeu bani, un colăcaș, o crenguță de rug, un piaptăn, ca să aibă să se piaptăne în ceia lume.

ACFC 1109
Locul: Sfăraș, Județul Sălaj
Data: 2.V.1958
Interlocutor: P. V. (nascută P.), Vlădeasa, 42 de ani
Cercetător: R. T.

La mort
Obicei

Să duc de stau acolo și mai beau câte un păhar de pălincă și stăteau cu cărțile de jucau ca să nu hie singură aceea care sta lângă el. Clopotile se trag dimineașa. Îngroparea se face la trei zile, dupa 40 de ceasuri. Pe cel ce moare zdrobgit de ceva îl ține mai mult. Femeile umblă în haine negre și bărbații cu capul descoperit, de când moare sau care are își pune ceva negru pe mână. Din ce moare până se înmormântează bărbații nu taie barba. Femeile îl jelesc în negru cu păru despletit. Țin doliu până la un an de zile. Cheamă un om de-l dare, îl spală și-i dă ceva pentru asta. Altu îi un pat, o meliță. Pune două melițe și pune scânduri, struja, haina, lepedeauă, apoi îl pune acolo și dupa aia în sicriu. Lumina arde până moare și în tot timpul cât stă în casă atunci când trage clopotu. Îi cântă când trag clopotile. Pe mort nu îl lasă singur deloc. Îl îngroapă după-amiază. Din casă mortul îl scot oamenii cu picioarele înainte pentru că picioarele îl duc pe om și sparge un blid în prag.

ACFC 1116
Locul: Sfăraș
Data: 23.II.1958
Interlocutor: P.
Cercetător: [student] V. G.

Una dintre fișele de teren iese din acest tipar. Fișa ACFC 1115 conține un text apropiat de discursul oral.

La mort
Obicei
În copârșău îi pune un ban, un colac, o bîtă, tutun să aibă și pă ceea lume. Dă colaci păstă copârșău la copii. La tămetău îl duc cu caru cu boi, iar pă vreme bună în mână. După prohodit îi cântă verșul, după cum îi patima lui. Pe mormânt care aruncă, care nu, aruncă pământ pe mormânt care-i mai aproape. Acasă sara face masă. A treia zi, cina.
În duminica Floriilor pun mîțîșoare pe morminte. Când o murit un om, după aceea, dacă vine vreme rea, zice că ala s-o făcut strigoi, dar asta nu-i adevărat, că Dumnezău dă ce vrea. Râde de oamenii că-s strigoi, că-s cu coadă.
ACFC 1115
Locul: Sfăraș, Județul Sălaj
Data: 23.II.1958
Interlocutor: P.
Cercetător: [student] V. G.

Discursul se diferențiază de celelalte, prin faptul că include și atitudinea interlocutorului față de credința pe care o prezintă: „Când o murit un om, după aceea, dacă vine vreme rea, zice că ala s-o făcut strigoi, dar asta nu-i adevărat, că Dumnezău dă ce vrea. Râde de oamenii că-s strigoi, că-s cu coadă.” Majoritatea fișelor din această categorie prezintă comportamente rituale, credințe. Ceea ce reținși construiesc notele de teren sunt elemente comune și impersonale pentru colectivitatea din care face parte interlocutorul. Această fișă ilustrează și atitudinea individuală a interlocutorului: consideră neadevărată credința conform căreia ploaia de după înmormântare arată că cel decedat este strigoi.

Remarcăm, în majoritatea fișelor redactate în această etapă de cercetare, o tehnică retorică: punerea în umbră a dimensiunii discursive a informației și substituirea spuselor cu comportamentul. Mai exact, este egalată informația generată la nivel de discurs, cu fapta. Astfel, discursul științific mizează pe posibilitatea cuvântului de a reprezenta integral realitatea, de a realiza o dublură a ei. Ceea ce spune interlocutorul este învestit cu valoare de adevăr și identificat cu realitatea comportamentală despre care vorbește. La fel, notațiile cercetătorului sunt învestite cu valoare științifică. Ele reprezintă realitatea culturală la care cercetătorul face referire.

Fișele ACFC 3726 și ACFC 4001 sunt scrise de aceeași studentă, la interval de un an. Acestea sunt foarte asemenătoare, atât în conținut, cât mai ales din punctul de vedere al tehnicii discursive. Prima, ACFC 3726, are 14 pagini. Fișa conține redimensionarea discursivă a unui dialog din care cercetătorul selectează ceea ce se încadrează interesului științific impus de tiparul metodologic. Nu este menționat contextul comunicațional, ci doar datele etnografice. Inițial, este abordat subiectul bocirii, apoi textul conține referiri la ritualul înmormântării. Deși sunt trei interlocutoare, cercetătorul nu notează cui îi aparține fiecare informație. Textul fișei conține o sinteză, punctele comune dintre cele trei discursuri ale interlocutoarelor. Ambele fișe conțin câte o schemă general valabilă a obiceiului, obicei

descris prin utilizarea prezentului şi a structurilor impersonale, prezenţele umane fiind conturate în termeni generici şi nu individuali. Dialogul este redimensionat în tipar generalizator. Cercetătorul uzează de tehnici discursive care dau veridicitate textului fişei, realizează apropierea până la identificare între discurs şi realitate. Pune în umbră dimensiunea discursivă a datelor etnografice; nu prezintă *informaţiile* ca pe discursuri despre înmormântare, ci ca pe realităţi. Discursul direct este transformat în discurs indirect, întrucât textul fişei nu precizează întrebarea, locutorul unei informaţii, contextul conversaţional în care este redată şi nici măcar faptul că e o informaţie şi nu un eveniment la care cercetătorul asistă. Descrierea se doreşte copie fidelă a realităţii. Cercetătorul foloseşte doar verbe la timpul prezent, evenimentele sunt prezentate cronologic, urmărind suprapunearea timpului real cu cel discursiv.

3. Retorici textuale şi context epistemologic

Principiile metodologice de cercetare, corespunzătoaere paradigmei pozitiviste, permit suprapunerea realităţii (ce fac/ cred oamenii) cu discursul despre realitate (ce spun că fac/ cred). Fişele încadrate categoriei *obiceiuri* conţin, de fapt, discursuri despre obiceiuri, descrieri făcute de interlocutori. Notele de teren asociate categoriei *credinţe* conţin discursuri ale interlocutorilor, despre reprezentările mentale colective. Identificarea discursului interlocutorilor, cu realitatea în care aceştia trăiesc oferă veridicitate şi capacitate probatoare, documentului etnografic. Este o tehnică discursivă care obiectivează datele de teren. Cadrul epistemologic şi metodologic nu ia în considerare contextul conversaţional în care sunt oferite informaţiile de teren. Fişele de teren reţin doar datele relevante pentru cercetarea din acea perioadă: informaţiile şi textele folclorice. O jumătate de secol mai târziu, contextul conversaţional devine extrem de important, în construirea datelor de teren. Paul Atkinson şi Martyn Hammerslay consideră că în etnologie, vorbele nu trebuie considerate egale cu faptele. Analiza proprie a discursului trebuie să recunoască faptul că oamenii fac lucruri cu cuvintele. Vorbele au funcţiile lor de acte de vorbire: oferă justificări, scuze/ explică evenimente sau acţiuni[13].

Principiile de cercetare, în etapa folcloristică, presupun generalizare şi sintetizare. Cercetătorii notează, de cele mai multe ori, elemente cu caracter general pentru colectivitatea studiată. Acest mod de lucru este în strânsă relaţie cu cadrul metodologic şi ştiinţific. Finalitatea ştiinţifică a disciplinei, aşa cum este definită în textele teoretice ale perioadei, este de a oferi o imagine de ansamblu asupra culturii tradiţionale româneşti.

„Vocaţia totalizatoare (holistică) a metodei etnografice a contribuit şi ea din plin la autoritatea discursului antropologic: aşa arată cultura trobraindeză, am fost acolo, am văzut şi am descris, declarau antropologii clasici. […] Antropologii clasici îşi întemeiau autoritatea acestor aserţiuni şi pe prestigiul pozitivist al ştiinţei, la care subscriau încercând să-şi alinieze disciplina după modelul ştiinţelor naturii.”[14]

[13] Martyn Hammersley, Paul Atkinson, HAMMERSLEY, Martyn, ATKINSON, Paul, *Ethnography. Principles in practice*, Third edition, London and New York, Routledge, 2007, p. 170.
[14] Vintilă Mihăilescu, *Antropologie. Cinci introduceri*, Polirom, Iaşi, 2007, p. 76.

Sintetizarea este aplicată încă din etapa de culegere. Întrucât aria tematică este bine definită, cercetătorul are rolul de a atesta fapte culturale în zonele studiate. Chiar dacă liberatatea de cercetare îi este îngrădită de restricțiile tematice, cercetătorul are o autoritate, în raport cu cultura studiată, autoritate manifestată prin tehnicile discursive de care uzează, în cadrul notelor de teren: sintetizare, obiectivare, selectare. Autoritatea discursului teoretic din perioada la care facem referire[15], exercitată asupra cercetătorului impune o autoritate a cercetătorului în raport cu datele de teren. Aceasta este vizibilă în caracterul restrictiv al cercetărilor, respectiv în grila de selecție a datelor etnografice relevante. Însă, grila de selecție a ceea ce cercetătorul notează pe fișele de teren este determinată de posibilitățile de înregistrare de care dispun cercetătorii (manuscris), precum și de paradigma pozitivistă la care se aliniază științele etnologice în prima jumătatea a secolului XX, atât în România, cât și în alte țări din Europa.

Principalul criteriu de ordonare a notelor de teren este cel tematic. Datele de teren construite în cadrul unei conversații sunt fragmentate, după categoriile tematice. Cadrul conversațional, precum și contextul ritual sunt puse în plan secund, în raport cu tema. Apropierea de situațiile concrete ar putea conduce la o distanțare de tiparul generalizator. Drept urmare, acestea sunt puse în umbră. Notațiile cercetătorilor reliefează produse (texte folclorice, credințe și comportamente – prezentate ca fiind statice și invariabile) și nu procese de construcție (contexte rituale, contexte conversaționale – variabile).

Tiparul textual cel mai utilizat în fișele de teren din această perioadă de cercetare este descrierea (descrierea de ritual sau reproducerea unei secvențe poetice – textul folcloric). Foarte puține fișe sunt structurate pe tiparul narativ. Argumentația, ca structură textuală, nu este folosită, în aceste note de teren. Însă, discursul care prezintă niște aspecte deja tipizate este o formă de argumentație, de ilustrare a unei idei, prin descriere și narațiune. Ideea care structurează notele de teren este aceea că există un tipar comportamental definit prin coordonata spațială. Așadar, cercetătorul nu intervine în notele de teren. În mod programatic, se retrage total din textul etnografic, încercând să ofere o imagine cât mai fidelă a realității pe care o studiază. În etapa în care se face trecerea de la folclorism la etnologia modernă, vocea cercetătorului se face simțită, argumentația, chiar timidă, este folosită explicit, în notele de teren.

În această primă etapă de cercetare, gradul de distanțare a cercetătorului este mai mare și în consecință, obiectivarea datelor este mai evidentă. Argumentația este folosită ca structură macrotextuală, prin modul de structurare a informațiilor, în fișele de teren, prin modalitatea de indexare în arhivă, precum și prin ordonarea tematică a fișelor. Aceste demersuri științifice conțin, *in nuce*, ideea că folclorul trebuie cules, cartografiat și tipologizat tematic. Informațiile folclorice arhivate și care vor constitui o parte din patrimoniul național, sunt exemple pentru un proiect argumentativ de mai mare amploare și care vizează întreg spațiul național. În următoarele decenii, prezența cercetătorului în textul etnografic impune și adoptarea modelului argumentativ, încă din conținutul notelor de teren. Cercetătorul inserează comentarii și interpretări ale datelor de teren.

[15] Maria Grosu, *Folklore Research Methodology During the Communist Period, în* „Globalization and Intercultural Dialogue. Multidisciplinry Perspectives. Section: Literature", Coord. Iulian Boldea, Volumul I, 2014, pp. 857-864,

Fișele sunt grupate, și în cataloagele arhivelor, după criteriul spațial (proveniența informațiilor cu caracter folcloric) și după cel tematic. În cazul fișelor al căror conținut se referă la obiceiuri/ credințe, acestea sunt grupate cronologic, după sărbătorile din timpul anului. Fișele din aria tematică a înmormântării, indexate în urma culegerilor enumerate mai sus, sunt încadrate, din punctul de vedere al speciei, următoarelor categorii: *obiceiuri, credințe, bocete, vierșuri*. Categoria *obiceiuri* conține fișe în care sunt prezentate comportamentul și acțiunile oamenilor în situații rituale. Categoria *credințe* corespunde fișelor care conțin reprezentări mentale ale interlocutorilor. Textele rituale sunt asociate, conform principiilor teoretice aplicate la arhivare, uneia dintre cele două categorii: *bocete și vierșuri.* Pe multe dintre fișe, studenții notează „cântare la mort" (probabil, după terminologia locală). Uneori, termenul *bocet* este adăugat de profesorul care a verificat și a arhivat fișele. Puțini dintre studenți notează termenul *bocet* pe fișe[16]. Întrebările care structurează notele de teren sunt: ce fac oamenii din spațiul cultural cercetat, în situații rituale – obiceiuri/ rituri; ce cred în situații rituale – credințe; ce spun în situații rituale/ ceremoniale – texte folclorice. Cercetătorul selectează doar elementele diferite de comportamentul cotidian. Contextele rituale sunt în centrul atenției folcloriștilor, nu și cele sociale. Aria de interes este destul de clar delimitată. Abia în anii '70 se va vedea un oarecare interes al cercetătorului, față de aspecte nerituale. Această încadrare a fișelor arată, pe de o parte, faptul că tiparul teoretic îi impune cercetătorului să scrie fișe de teren în funcție de aceste categorii, iar pe de altă parte, că cei care s-au ocupat de arhivare au încadrat fișele culese într-una dintre aceste categorii de conținut. Astfel, clasificările teoretice impun reconstrucția datelor din teren, prin fragmentarea lor. Pe lângă această încadrare într-una dintre categoriile menționate mai sus, fișele au mai fost supuse unei fragmentări, astfel încât notele de teren să conțină câte o singură informație minimală de teren. Există fișe care au același cercetător, același interlocutor, aceeași dată, fiind rezultate ale aceleiași întâlniri între cercetător și interlocutor. Conținutul dialogului a fost fragmentat în mai multe fișe: aspectele din aria de interes a cercetătorului au fost notate pe fișe distincte, fiecare având câte una sau mai multe informații referitoare la același subiect. Această segmentare a conținutului se opune cercetărilor ulterioare, când fișele conțin interviuri întregi, redactate pe zeci de pagini. Fragmentarea datelor este o etapă a cercetării care urmărește identificarea unor structuri tip, prin fragmentare și reasamblare, în vederea obținerii tipologiei. Prin acest tip de demers științific, cercetătorul realizează o analiză structurală.

„Analiza structurală se situează în mod deliberat în partea polului *erklärel* (a explica) al cunoașterii. Ea reprezintă cea de-a doua modalitate importantă de explicare – nu de înțelegere – și constă în descompunerea analitică a textului (descriptiv sau narativ) în părți constitutive, nu în timp, ci în spațiu, urmată de o recompunere a aceluiași text sub forma unui sistem sau a unei structuri."[17]

4. Concluzie

[16] De asemenea, putem observăma faptul că și *cântecul bradului* este încadrat la *bocet*. Acest lucru arată că distincția făcută de Brăiloiu în perioada interbelică nu este luată în considerare, în primele decenii comuniste, când scriitorii interbelici fuseseră interziși.

[17] François Laplantine, *op. cit.*, p. 128.

Diferența de metodologie între cercetările din etapa folcloristică și cea de tranziție spre etnologia modernă ilustrează grade diferite de autoritate a etnografului. Odată cu trecerea de la o etapă de cercetare la alta, autoritatea etnografului scade, acesta devenind conștient că obiectivitatea este principiu tot mai greu de atins. În etapa folcloristică, cercetătorii *selectează și compară date similare, într-un sistem sintagmatic*: tipologiile și corpusurile folclorice sunt constituite prin cumularea textelor/ obiceiurilor/ secvențelor rituale dintr-o categorie foclorică. Principiul de lucru este compararea elementelor similare, iar modelul textual preferat este descrierea. Scopul cercetătoului este de *a reda obiectiv „realitatea”*. Mai târziu, cercetătorii asociază datele diferite, în vederea stabilirii relației dintre ele, într-un sistem paradigmatic. Narațiunea devine tiparul textual utilizat mai frecvent. Fișele de observație directă, care folosesc, tot mai mult, modelul narativ. Scopul cercetătorului este de *a înțelege „realitatea” pe care o observă*.

Bibliografie

ATKINSON, Paul, *The Ethnographic Imagination. Textual constructions of reality*, *Routledge*, London – New York, 1994.

ATKINSON, Paul, *Understanding Ethnographic Texts*, Newbury Park, London – New Dehli, Sage Publications, 1992.

CLIFFORD, James, *Introduction: Partial Truths*, în CLIFFORD, James, MARCUS, George E., *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, A School of American Research, Advanced Seminar, University of California Press, Berkeley Los Angeles, London, 1984.

CLIFFORD, James, *On Ethnographic Allegory*, în CLIFFORD, James, MARCUS, George E., *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, A School of American Research, Advanced Seminar, University of California Press, Berkeley Los Angeles, London, 1984.

HAMMERSLEY, Martyn, ATKINSON, Paul, *Ethnography. Principles in practice*, Third edition, London and New York, Routledge, 2007.

HEDEȘAN, Otilia, *Terenul și scriitura etnologică*, în „Anuarul Institutului de Etnologie și Folclor «C. Brăiloiu»”, serie nouă, tom 17, București, 2006.

GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Editat de Jean Bazin și Alban Bensa, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

HERZFELD, Michael, *Cultural Intimicy. Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, New York, London, 1997.

HERZFELD, Michael, *Anthropology. Teoretical Practice in Culture and Society*, Blackwell Publishing, Unesco Most, 2001.

KILANI, Mondher, *Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique*, în *Construire le savoir anthropologique*, coord. AFFERGAN, Francis, Paris, PUF, 1999 pp. 83-105.

LAPLANTINE, François, *Descrierea etnografică*, Polirom, Iași, 2000.

MIHĂILESCU, Vintilă, *Antropologie. Cinci introduceri*, Polirom, Iași, 2007.

SAVA, Eleonora, *The Cluj Archive of the Folklore Society: Ethnological Practices in Communist Romania*, în Eleonora Sava (coordonator), *The Ethnological Archive. Paradigms and Dialogues*, Morlacchi University Press, Perugia, Italia, 2011.

SAVA, Eleonora, *Patrimoine culturel local: Les archives du Cercle de Folklore de l'Université Babeş-Bolyai*, în x x x, *Antropologie și studii culturale. Perspective actuale*, Editori: Alina Branda, Ion Cuceu, Cosmina Timoce-Mocanu, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2012.

MATEIU CARAGIALE – A VISION IN STAND-BY

Carmen Elena FLOREA
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract : Mateiu Caragiale - the expecting view is our introspection and attempt to reveal a possible profile of an equally great and less known 19th century Romanian novelist. This particular work is based on a study written by Alexandru George in 1981, at Minerva Publishing House. However, our point of view is strong, as well, sometimes turning into disagreement, still, standing for any unique and interesting position asserted by the predecessor. The book is a collection of 12 critique chapters, hinting at the writer's famous novel Gallants of the Old Court, as well as at the short story Remember and the diary. The present article deals strictly with the life background of the novelist. There are substantial pages with direct and indirect presentations of the man, rather than the writer's, especially the young man, which really show an unexpected perspective of someone who used to live in the shadow of his better known and accepted father, the playwright I.L. Caragiale. There is evidence of a character who struggled to rise, nevertheless to please the formal and informal audience, not to mention his particular and inner fight to overcome any underestimated level attributed by the society. Letters to or from friends, so called protective aunts, deep silence over the mother's portrait and her contribution, as if following his fatherly pattern, the typical jealousy around his legitimate brother and sister – are just a few presumptions in favour of his dynamic life.

Keywords: Mateiu Caragiale, I.L. Caragiale, critique, youth, diary.

Douăsprezece capitole de critică tipică pentru Alexandru George[1], în 1981, reușită rezultantă de obiectivitate cerută și subiectivitate mascată, mai mult ca oricând o continuare a unor mult mai scurte referiri de același tip, la adresa lui Mateiu Caragiale, făcute în 1970 – *Mateiu Caragiale sub pecetea tainei* și 1968 – *Mateiu Caragiale și stilul evocării* (ambele reunite, spre omogenă publicare, în volumul *Semne și repere*, din 1971). Urmate de trei momente de respiro, ori de critică la critică, o mai acută privire introspectivă, intitulată cu modestie, *Anexe*.

Dintr-un alt punct de vedere, o încercare de a-l deconspira pe fiul marelui dramaturg, în umbra căruia a supraviețuit, de a-i dezvălui o față neștiută ori mai puțin cunoscută, cu riscul de a-l dezamăgi pe cititor, dar cu propriul câștig al îmbrățișării ineditului.

Nu în ultimul rând, spre așteptat echilibru valoric și moral, o cercetare curajoasă a romanului *Craii de Curtea-Veche*, a povestirii *Remember*, dar și o incursiune în paginile jurnalului interbelicului atât de firesc, decadent și levantin coborâtor, prin atitudine și trai, din paginile volumului care l-a consacrat.

[1] Editura Minerva, București, *Mateiu I. Caragiale*

Românii reacționează unitar și stabil la numele Caragiale, prin a-l asocia într-o proporție zdrobitoare cu celebrul dramaturg. Desigur, suntem toți caragializați în spirit, în simțiri și atât de îndatorați preamarelui înaintaș, încât cu greu am accepta un altul care să-i poarte deopotrivă numele și renumele. Avantajul autorului pieselor de teatru, al schițelor, al nuvelelor fantastice și psihologice este și cel al epocii contemporane, pe care o trăim, cea care favorizează opera, nemaifiind interesată, ca altădată, de can-canurile vieții autorului. Așa se face că aflând mărturii ori povești acide, verosimile, despre viața lui Mateiu, nu mai încercăm aceeași obidă pe care au experimentat-o colegii săi de generație, mai mult sau mai puțin impresionați de tarele marii familii. Ceea ce este unanim (re)cunoscut este faptul că Mateiu trece drept întâiul născut al tatălui său, singurul urmaș veritabil, prin vocație, dar și cel oarecum marginalizat, poate automarginalizat, fiind considerat, de la început, drept *fiu natural*. S-a speculat enorm în epocă pe seama spiritului necavaleresc al lui Ion Luca, cel care nu a admis că a avut o relație stabilă cu mama lui Mateiu, Maria Constantinescu, nu a luat-o în căsătorie, preferând un aranjament care să-i faciliteze ascensiunea profesională. S-a exagerat, însă, ulterior, cu presupusa indiferență față de Mateiu, ceea ce a alimentat serios și nefericit ura celui din urmă pentru familia nouă a tatălui său.

Alexandru George insistă asupra grijii pe care Ion Luca i-a purtat-o fiului mai mare, deseori pune pe picior de egalitate sentimentele nutrite pentru acesta cu cele dăruite copiilor din căsătoria legitimă – Luca și Ecaterina, dar într-o manieră interesantă, provocatoare: nu se poate spune cert că este apărătorul vreunuia dintre cei doi Caragiale. Se încearcă, aparent, o redare obiectivă a situației de fapt, dar, când crezi că poți înclina balanța în vreo parte (în cea a lui Mateiu, cum suntem tentați), vine cu argumente solide, citând din mari personalități ale vremii, care neutralizează acidul critic: *Nu judecăm, nu cercetăm răspunderile, dar constatăm psihologia tulburată a fiului nelegitim cu dospirea complexului de inferioritate și îngrămădirea mocnită a urii* (Șerban Cioculescu)[2].

Oarecum compensatoriu, dar nu exclusiv, fiind intuit harul *craiului*, despre Mateiu au scris mulți reprezentanți ai timpului său. Se poate bănui că tratamentul este preponderent datorat tatălui, nu ca influență directă, ci mai ales ca reabilitare indirectă a acestuia, la nivel moral. Parcă tot ceea ce se scrie bine despre fiu mai șterge din păcatul patern. Pe cale de consecință, cei care au mai cârcotit și l-au aruncat în dizgrație pe dramaturg, au făcut-o cert din considerente personale, incisivitatea fiindu-le proprie numai la nivelul judecării vieții marelui autor, nicidecum a operei sale. Altfel spus, mulți s-au folosit de Mateiu, spre dărâmarea unui mit mult mai invidiat. Întrucât nu ne propunem să-l judecăm pe Ion Luca, nici să-l absolvim pe întâiul său născut, notăm câțiva scriitori care s-au aplecat asupra operei, uneori chiar a vieții celui din urmă: Tudor Vianu[3], Ovidiu Cotruș[4], Perpessicius[5], Teodor Vârgolici[6]. Merită să revenim la Tudor Vianu, declarat susținător al lui Mateiu Caragiale, prin frumoase cuvinte și înalte, nobile încadrări:

[2] 1940, în biografia dedicată lui Ion Luca, pag. 107-108
[3] *Matei Ion Caragiale*, în *Studii și portrete literare*, Craiova, Ed. Ramuri, 1938, p.20-21
[4] *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, 1977
[5] *Prefață la Craii de Curtea Veche*, Ed. pentru literatură, 1965, p. V
[6] *Studiu introductiv* la *Craii de Curtea Veche*, București, Ed. Tineretului, 1967, p.6

Fruntaş al grupării noastre literare, în mijlocul căreia se bucura de acea înţelegere şi iubire de care nici firile cele mai mândre nu se pot lipsi, a trecut printre noi ca o apariţie scumpă şi rară. Marea lui rezervă, înaltul său scrupul literar, un instinct aristocratic care îl ţinea departe de toate formele zgomotoase ale publicităţii, i-au înlesnit să realizeze ceea ce alcătuieşte visul marilor scriitori.[7]

Regretul unanim este cel al plecării timpurii (şi) a fiului cel mare al lui Ion Luca, dublat de impresia unei neîmpliniri personale, a unei eterne căutări, perpetue neafilieri la o lume a normalului, a firescului, cu acceptarea bunelor şi a relelor, dar mai ales cu năzuinţa de a învăţa să ierte, proces care ar fi meritat început, evident, cu tatăl său. Pe cititorul secolului al XXI-lea, mult mai versatil, dinamic şi mai puţin sceptic ori încrâncenat, îl şochează marile orgolii, cu atât mai mult cu cât ele aparţin a doi iluştri reprezentanţi ai literaturii noastre, tată şi fiu (ca să nu mai menţionăm faptul că tatăl s-a străduit, în felul său, să-şi împace fiul, neexcluzându-l nici din viaţa, nici din familia sa). Cel puţin aşa conduce demonstraţia Alexandru George.

Dacă ne-am raporta la cârcotaşii finalului de secol 19, ne-ar părea mult mai facil să înţelegem ura unui fiu nerecunoscut, practic, a unui copil însingurat, înstrăinat, afectat vizibil din punct de vedere psihologic, căruia tatăl i-a furat şi oportunitatea de a moşteni o mătuşă[8] şi care s-a chinuit să ducă povara unui stigmat nemeritat, într-o epocă extrem de exigentă cu regulile familiale, de respectat în societate. Şi totuşi, este vorba mai degrabă de neadaptarea la mediul propus de tată, a fiului, întrucât Mateiu a fost luat spre creştere alături de copiii legitimi, iar ulterior, a fost susţinut material în Germania şi în România, când intenţiona să urmeze cursurile unei facultăţi. Deşi Mateiu a avut perioade contradictorii, fie de cedare, capitulare – urmate de răzvrătiri şi lecţii obositoare paterne, fie de râvnă şi ambiţie, compensatorii, lăudate de amicii vigilenţi ai tatălui, dar şi de rudele interesate, el a născut o reală compasiune şi înţelegere, când s-a îmbolnăvit grav şi s-a recuperat şi mai greu, ratând o ultimă şansă de a finaliza studiile de Drept, propuse de dramaturg. Din afară, îmbolnăvirea trupului ne apare ca o consecinţă firească a otrăvirii îndelungate, în copilărie şi adolescenţă, a sufletului şi a minţii. Dacă am căuta un singur cuvânt care să caracterizeze soarta tânărului, am ajuge indiscutabil la *nefericire*.

Mateiu Caragiale interesează prin scriitura sa. Nu a fost prolific, dar s-a particularizat printr-un stil interesant, propriu vremii sale, altfel spus, modern pe atunci şi adaptat cerinţelor critice. Scrie romanul *Craii de Curtea-Veche*[9] la persoana I, ceea ce e o temerară încercare, transformată în reuşită. Confesiune oficială versus spovedanie necesară. E personaj narator şi

---

[7] În necrologul din *Gândirea*

[8] *Nu este exclus ca Mateiu să fi înţeles ceea ce era prea evident, şi anume că relativa bunăstare din casa tatălui său nu era rezultatul trudei literare sau de alt ordin pe care ar fi văzut-o desfăşurându-se..., ci hazardul unor moşteniri, al căror uzufruct înţelegea să-i revină şi lui, ca descendent mai îndepărtat, dar în egală măsură îndreptăţit ca şi cei din ramura legitimă a familiei. De lucrul acesta şi-a dat singur seama ceva mai târziu, la moartea mătuşii sale Lenci (1905), când a constatat că tatăl său a venit de la Berlin şi şi-a convins muribunda soră să întoarcă testamentul în favoarea sa, dezmoştenindu-l practic vorbind pe cel care se şi văzuse beneficiar al unei sume de aproape patruzeci de mii de lei. Mateiu nu va ezita să-l numească* pungaş *pe tatăl său şi să considere că această frustrare a reprezentat pentru el o lovitură dintre cele mai grave care i-ar fi hotărât existenţa...*- Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, 1981, p.17.

[9] Forma ultimă datează din 1928-1929, iar apariţia romanului are loc la începutul anului 1929.

cu greu accepți că nu citești un jurnal mascat. Puțini se așteptau la o astfel de replică, total diferită de cele ale tatălui său, prin conținut și lapidaritate filtrată de eleganța cuvintelor, amintind de Marcel Proust și conturând premisele prozei imaginar fantastice. Devine un cap de școală urmată, de pildă, de Fănuș Neagu ori de Mircea Cărtărescu, care par să fi învățat a lua esențialul din detaliul unor rânduri aflate la granița tristantzaristă. *Remember*[10] este folosită ca un ajutor real în construcția definitivă romanescă, dar trădează gustul peregrinărilor externe și doza de autocultivare a autorului.

Mai mult, Alexandru George folosește și pagini de jurnal, real, de această dată, spre a obține confirmări ori spre a se lămuri pe sine, când unele lucruri îi par neverosimile: *Încă de la apariția primei părți*[11]*,lucrarea aceasta a fost primită cu o favoare poate fără precedent în literatura română. Nu-i păstrez nicio supărare pentru truda aspră și pentru obositoarea obsesie pe care mi le-a impus: cartea e cu adevărat magnifică... Indiferent ce satisfacții îmi va mai da ulterior, există una pe care am apreciat-o și o voi aprecia totdeauna, mai presus de oricare alta: aceea a dificultății învinse*.[12] În mod sincer, cititorul obișnuit cu tragismul scriitorului poate fi surprins de atitudinea pozitivă și onestă, corectă și autoapreciativă, generată de apariția romanului.

O altă fațetă stilistică ascunde Mateiu Caragiale în scrierea de zi cu zi, simplă, directă, neelaborată, în scrisori, când citiorul are plăcerea să descopere un autoportret neașteptat. Sunt extraordinare rândurile schimbate cu prietenul său N. A. Boicescu, mai ales în perioada studenției nefinalizate din Berlin. În străinătate, are ocazia să cunoască personalități de atunci și de mai târziu, ceea ce transformă observațiile sale primare în memorabile pagini pentru posteritate: *...e un mare toptangiu*[13]*, aleargă în curse de automobile, de cai (mi-a spus că a câștigat 75000 de mărci), și-a spart toți dinții căzând după cal sau din auto, a inventat o mașină de zburat și face sculptură, pictură, tenis, sport etc. Are un apartament chic. Zilele astea mă va presinta comtessei D'Arlong...* Deducem că este un tânăr ca oricare altul, căruia îi place frumosul, mai ales reprezentat de femei, care e la un pas de a se îndrăgosti, deseori, ca orice artist și care analizează diversitatea și o filtrează prin simplitatea firii sale.

Este interesantă dialectica relațiilor personale ale scriitorului. Nimic nu trădează modul în care a colaborat cu mama sa, dar putem intui înțelegerea pe care o va fi manifestat față de o altă persona non grata în ochii lui I.L. Caragiale. În anii tinereții, am văzut, dar nu numai, i-a rămas fidel prietenului său Boicescu și se poate conta pe confesiunile pe care i le face. Camil Petrescu le-ar fi așezat ca note substanțiale, în subsolul jurnalului. S-a mai aflat sub aripa unei mătuși, când s-a întors la București, dar pe care nu a venerat-o, de vreme ce aceasta transmitea totul, matematic, la Berlin. Desigur, cel mai mare interes îl suscită puntea dorit creată, în fapt, neconstruibilă, către inima tatălui său. Nu putem defini cât este antipatie reciprocă între cei doi sau invidie profesională (din partea mai vârstnicului), ne este greu să înțelegem disensiunile reale pe care nu le-au ascuns și care au mărit diferențele dintre cei doi. În condițiile în care nimeni nu a renunțat la o relație propriu-zisă, filială, atât Mateiu, cât și

[10] Povestirea este publicată în 1923, la editura Cultura Națională.
[11] Redăm opinia scriitorului despre propria-i creație, *Craii de Curtea- Veche*
[12] *Pagini de jurnal*, în *Opere*, ed. cit., p. 316.
[13] Despre Henri Coandă

Ion Luca păreau să trăiască confortabil, întreținându-se, alimentându-se constant cu dispute, divergențe, puncte de vedere contradictorii.

Pe scurt, marele reproș al bătrânului era încadrarea tânărului ca un neisprăvit; la fiu putem depista un dezinteres total, o lipsă de afecțiune, pe care copilul și-a dezvoltat-o simțind, probabil, falsa atașare a tatălui, iar adultul a adâncit-o, neprimind ajutor atunci când cerea ori suferind când meritele sale literare nu erau subliniate. Nu e mai puțin adevărat, că Mateiu exagera, dar nu avea nicio clipă această impresie și-i părea mult mai la îndemână să-și descalifice tatăl. De pildă, un motiv al supărării sale este acela că părintele refuză să intervină a-i facilita obținerea postului de șef de cabinet, într-un guvern nou. Total inspirată alegerea paternă, care nu vedea cu ochi buni o astfel de numire la nici 30 de ani, în condițiile în care oricine ar fi avut comentarii malițioase îndreptățite. Profesional, deși se bănuiește o inexplicabilă invidie a lui I.L., cei doi se apropie odată cu apariția unor poezii ale tânărului. Publicate de Vasile Goldiș în Ardeal, apreciate de tată și recomandate spre publicare în *Viața Românească*, ele nu au făcut cariera dorită, dar au demonstrat, o dată în plus, cât de diferiți erau ambii Caragiale. Dispariția subită, la Berlin, a faimosului dramaturg, îi prilejuiește o deplasare ultimă și rapidă a fiului, spre a veghea la căpătâiul primului, gest simbolic nerealizat în sine, dacă preluăm observațiile Cellei Delavrancea, deopotrivă prezentă la tristul eveniment: *...n-am recunoscut pe tânărul îmbrăcat în negru, cu un lung fular înfășurat în jurul gâtului, care dădea o expresie sinistră figurii palide... Fiul cel mare a privit lung tăcerea părintelui său, apoi a ieșit din cameră.*

Este interesantă alegerea lui Alexandru George, alegând să insiste nejustificat asupra detaliilor-mărturii, care îl pun într-o lumină defavorabilă pe Mateiu; în schimb, spre a echilibra balanța, îl lasă pe el să se apere, dând glas scrisorilor ori jurnalului. Este ca și cum criticul ar sugera faptul că al doilea Caragiale a luptat toată viața de unul singur. Culoarul acesta este unul riscant, deoarece prima parte a cărții abundă, cum s-a notat, în aprecieri ale atâtor mari nume din literatura noastră. Mai mult, în mod neașteptat, George îl încadrează brusc ca *personaj anacronic*, fără a aduce argumente solide. Nimic din economia cărții, până la un punct, asemănătoare cu un roman, grație fluidității informației, altminteri, foarte interesantă, nu conduce spre o deziluzie personală, și ea nepermisă într-un studiu critic obiectiv: *Să notăm psihologia deviată a scriitorului nostru cu punctul de plecare în mentalitatea aristocratică impunând o altă ordine decât aceea a egalității șanselor de reușită în viață... Chiar dacă din punct de vedere al observației și mentalității comune, Mateiu nu avea niciun motiv să se plângă, nemulțumirea lui profundă a avut urmări la fel de omportante în viziunea sa asupra realității și în opera sa artistică...*

Brusc, autorul monografiei constată discrepanțele din viața scriitorului urmărit, înainte și după război. Am putea sublinia noi, înainte și după moartea tatălui. Este evidentă starea precară în care ajunge fiul, sărăcia lucie în care trăiește, ceea ce alimentează sursele care îl susțineau pe tatăl incapabil a vedea vreun viitor pentru moștenitorul nelegitim. Situația aceasta nu l-a doborât însă. I-a sporit sarcasmul, i-a servit drept lecție și, foarte probabil, i-a fost prilej de inspirație literară, prin profundă reflecție, pentru mai târziu. Nu s-ar putea spune că Alexandru George se declară surprins, dar nici nu valorifică reacția lui Mateiu, care, dacă ar fi confirmat profilul deviant trasat anterior, ar fi trebuit să se sinucidă. Nici vorbă. Să zâmbim și noi ironic, alături de el, într-unul din momentele când intuiește că este analizat

depreciativ: *Şi continuând conversaţia cu tata, se aplecă lent într-o parte şi începe încet, cu o severă atenţie şi multă demnitate şi un soi de ifos, să-şi taie tacticos franjurile*[14] *de la manşeta pantalonilor săi, uzaţi până la extrema limită. La un picior, la celălalt*.[15]

Pauperitatea, soarta, teama de singurătate, dorinţa de înălţare pe scară ierarhică sau invincibilul gust aristocrat l-au condus pe Mateiu Caragiale, în 1923, către o căsătorie salvatoare. Deşi privită cu ochi sceptici de mulţi, deoarece soţia aleasă, Marica Sion[16], era cu un sfert de veac mai mare, alianţa a fost strălucită, aşa cum confirmă unii dintre martorii timpului: *...va beneficia de asistenţa foarte grijulie a soţiei sale, care a fost primul lui mare admirator... Mateiu şi-a iubit soţia..., alcătuia cu ea o pereche foarte potrivită.*

În plus, i-a readus bunăstarea materială, fosta tomnatecă domnişoară deţinând oarece moşii ori conace, de pe urma cărora se câştiga constant. Nu în ultimul rând, şi-a câştigat liniştea, suportul moral mult visat. Psihologii ar explica alegerea sa ca o refugiere disperată în braţele unui părinte care i-a lipsit – mama, fiind luat de către tată, apoi, tatăl, prin înstrăinare treptată. Toate acestea i-au permis lui Mateiu să se exprime şi astfel a reuşit să scrie. După ce o cunoaşte pe Marica, publică *Remember* şi, după şase ani de tihnă şi mulţumire sufletească, atinge apogeul, trimiţând la tipar celebrul roman *Craii de Curtea-Veche*. Foarte interesantă manevră a destinului pentru cel de-al doilea mare Caragiale.

La fel de solidă se dovedeşte lupta sa de supravieţuire şi de adaptare, reabilitare şi recuperare. Ne-am putea întreba ce s-ar fi întâmplat dacă rămânea la Berlin, dacă urma cariera în Drept sau dacă nu o cunoştea pe fiica poetului Sion?! Este un tip de retorism pe care Mateiu l-ar fi introdus, probabil, într-o scriere ulterioară, dar pe care prea puţini l-au speculat. Nici Alexandru George nu a remarcat turnura fulminantă din floarea vârstei romancierului sau, dacă a făcut acest lucru, s-a rezumat să constate, fără să analizeze. Cititorului de secol XXI nu-i rămâne decât să aprecieze opera, să onoreze memoria şi să nu ignore destinul unui important reprezentant al literaturii primei jumătăţi a veacului trecut, care a dus o neostoită luptă cu sine, cu preamarele părinte patern, dar şi cu prejudecăţile unei lumi neomogene, care prea târziu l-a eliberat, dar care prea timpuriu, aspru l-a judecat.

BIBLIOGRAFIE

I.L. Caragiale, *Scrisori şi acte*, ed. îngrijită de Şerban Cioculescu, 1963.
Cella Delavrancea, *Mozaic şi timp,* 1973.
Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, 1981.
E. Lovinescu, *Memorii*, III, Ed. Adevărul, 1936.
Cezar Petrescu, *Mateiu I. Caragiale. File dintr-un caiet de amintiri*, 1938, în *Evocări şi aspecte literare*, Timişoara, Ed, Facla, 1974.

[14] Îi ceruse gazdei feminine o foarfecă, deoarece surprinsese privirile disperate ale acesteia, gata să constate lipsurile reale care îl caracterizează.
[15] Ştefana Velisar, *Din una în alta,* în *Ursitul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p.195-196.
[16] Fiica poetului G. Sion

LIVIUS CIOCÂRLIE'S FIRST ''INTERLOCK'', A NOVELTY IN THE ROMANIAN LITERARY SPACE

Elena MATEIU (MANOLE)
University of Bucharest

Abstract: ''Un burgtheater provincial'' is the first novel of Livius Ciocârlie and it is unique in the Romanian literature area, first of all because it was written as a nonfictional book according to a personal formula. The writer belives that the value of a book is found in its expressive character therefore his work is based on real events and persons, allowing documents, letters and pages of the diary to replace a fictional plot. We consider this book as being part of the second creative paradigm of the author's work, the one that includes the experimental creations. Knowing that his intention is to offer through each book new perspectives of writing style, literary expression or themes, we conclude that his first nonfiction novel wasn't entirely understood by the critics and remained yet unknown or wrongly seen as implementing the formulas of textual literature.

Keywords: Livius Ciocârlie, experimental literature, inovation, nonfiction, postmodernism

În 1984 apare „Un burgtheater provincial", o lucrare atipică, care-şi propune să fie literară şi nu teoretică, un construct, poate chiar o carte-obiect cum a numit-o Gelu Ionescu[17], care urmează direcţia experimentelor scriitorului anunţată de „Mari corespondenţe". Considerăm că cele două cărţi se aseamănă în multe aspecte, după cum recunoaşte autorul[18] şi observă critica literară[19] dar fac parte din etape de creaţie diferite. Punctele lor comune ar fi, pe de o parte, modul în care înţelege scriitorul ce este sau ce poate fi opera ficţională, implicit literatura[20], şi pe de altă parte, stilul eseistic folosit. Până să apară în volum, autorul publicase câteva fragmente în „Orizontul" din 1983, numărul 30, cu titlul „Secvenţe dintr-un burgtheater provincial" precum şi altele în Anuarul Cenaclului de la Arad. Trecerea scriitorului de la critică la creaţie literară nu reprezintă astăzi o decizie surprinzătoare însă, la

[17] Comentariu în cadrul emisiunii de la radio „Europa liberă" din 13.06.1986, transcrisă în Dosarul de Urmărire a Securităţii, ACNSAS, nota 477, fila 122.

[18] Într-o scrisoare trimisă Ilenei Indrieş, din redacţia revistei „Cahiers roumains d´études littéraires", autorul mărturiseşte: „ Am recitit capitolul despre literatură şi corespondenţă din „Mari corespondenţe". Mi-am dat seama că ... pregătea romanul meu ulterior *Un burgtheater provincial*." În ACNSAS, Dosar de Urmărire Informativă, Fila 191, nota din 28.05.1985.

[19] Virgil Podoabă consideră că ideea lui Ciocârlie din „Mari corespondenţe": „Arta mea porneşte din descoperirea unei relaţii intime a creatorului cu obiectul său" arată că autorul estre capabil nu doar să dea o structură cărţilor ci „să le anime şi să le dea suflet - anima", în „Livius Ciocârlie şi romanul ca dar parţial" din „Familia", 1985, nr.5, p.4 iar Marian Papahagi vede în Prefaţa şi Epilogul din „Mari corespondenţe" o anticipare a viziunii lui Ciocârlie despre statutul textului în raport cu literatura şi „o excelentă cheie pentru sensibilitatea autorului la consevarea timpului real cu tot ce a fost viaţă în el." în „Tribuna", 1985, nr.5, p.4.

[20] „Vorbim despre literatură atunci când însuşirea scrisului de a se arăta pe sine dobândeşte un anumit relief",Livius Ciocârlie, „Mari corespondenţe", p.7.

momentul respectiv, vocile importante din mediul cultural-universitar i-au privit cu suspiciune decizia. Au fost şi excepţii, de pildă Eugen Simion a intuit că Livius Ciocârlie de la eseistică literară „va ajunge, probabil, la roman”[21] nu înainte de a-şi exprima şi el regretul părăsirii domeniului. Sau ar fi mărturisirea laudativă a lui Mircea Zaciu: „Sunt curios să-l citesc, foarte curios, convins aproape că e un lucru bun şi frumos”[22] după ce recunoscuse, cu regret, că nostalgia prozei există la criticii literari, doar că nu toţi îi cad pradă. Încă de atunci, autorul mărturisise cu onestitate că nu se simte confortabil în prima linie a criticii literare dar a trebuit să treacă o anumită perioadă pentru ca noua direcţie să fie validată. Bucuria observatorului, emoţia expresivităţii regăsite la cronicari sau la oameni simpli, detalii amuzante, curiozităţi din viaţa socială a urbei, toate, adunate, fac o marcă proprie a scriitorului care se dezvoltă o dată cu „Un burgtheater provincial”, acea „apentenţă pentru banal” cum o numea Marian Papahagi.

Se deschide aşadar cea de-a doua etapă de creaţie a autorului, cea a experimentelor literare. Nu de puţine ori autorul a recunoscut că singura sa intenţie este de a aduce noutate absolută în literatură, de cele mai multe ori prin raportare la cartea publicată anterior. La această dorinţă de a scrie literatură, şi pe cât posibil fără precursori, au contribuit prietenia strânsă cu scriitori de mare calibru din literatura noastră cum ar fi Şerban Foarţă, Sorin Titel dar şi apropierea de grupul târgovişteni lor. În cazul romanul este vizibilă influenţa Şcolii de la Tîrgovişte, Manolescu[23] sesizează influenţa lui Micea Horia Simionescu prin indicaţia din Epilog, a lui Radu Petrescu căruia i se dedică romanul şi apropierea de stilul lui Costache Olăreanu. Autorul mărturisise lui Radu Petrescu afinitatea pentru stilul lui, considerând că au în comun preferinţa pentru scrierea subiectivă şi că e dispus că experimenteze indiferent de consecinţe: „am început să lucrez şi fac acum o experienţă care poate îmi depăşeşte puterile (...)Bazat pe părerea că nu merită să scrii, că nu merită să scrii decât ce riscă să fie un eşec total, s-ar putea ca eşecul care-l pregătesc să fie dintre cele mai comode – adică s-ar putea ca romanul să fie stupid ...” [24]. Într-un interviu[25] recent recunoaşte că e conştient de experimentul inovativ al romanului său nonficţional prin faptul că l-a compus în mare parte din fragmente datorate altor autori: „am scris o carte inedită chiar în general. Până la limita admisibilului, mai exact.”

Titlul cărţii trimite la una dintre temele recurente ale autorului, spaţiul provincial. Romanul se limitează la zona Banatului, scriitorul nu iese din arealul cu care este familiarizat creând, cum sesizează Cornel Ungureanu, „un roman al locului”[26] dar depăşeşte acest nivel, intenţionând să facă un axis mundi conştient şi mândru de minoratul său. Marian Papahagi atribuie lui Ciocârlie „aspiraţia de ridicare la statutul unei comunicări *universale* a marginalităţii, *provinciei*”[27] şi considerăm că aceasta ar fi mai degrabă intenţia scriitorului. Romanul, deşi atent numai asupra provinciei, poate fi dus la scară universală datorită

[21] Eugen Simion, „Scriitori români de azi”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, vol.III, p.571.
[22] ACNSAS, scrisoarea lui Mircea Zaciu către Constanţa Ciocârlie, din 13.12.1983, vol.I, fila 52.
[23] Nicolae Manolescu, „Literatura română postbelică”, Editura Aula, Braşov, 2001, p.233.
[24] ACNSAS, notă din 24.10.1980, fila 7.
[25] Livius Ciocârlie, „Avem nevoie de elită, ne putem lipsi de elitişti”, interviu de Marius Chivu, în Revista „22”, nr. 716, 2003, arhiva *on-line* accesată la 27.11.2011.
[26] Cornel Ungureanu, „Literatura ca performanţă” în „Orizont”, nr.7, 1985, p.6.
[27] Marian Papahagi, ed.cit.

detaliilor ce pot fi scoase din context şi revalorizate, este acel „peisaj privit cu lupa”[28] observat de Nicolae Manolescu, dintr-un text fără limite temporale şi spaţiale. Analizând în continuare titlul, putem spune că este imposibil ca Ciocârlie să nu se fi gândit la Teatrul vienez atunci când şi-a numit primul roman. Se justifică astfel galeria umană care se desfăşoară pe scena realist-ficţională. „Burgtheater”, în traducere „Teatrul Curţii Imperiale”, denumeşte Teatrul naţional austriac din Viena înfiinţat la jumătatea secolului al XVIII-lea. Timişoara devine s-ar părea o continuare a centrului, o iradiere firească a mişcării culturale centrale. Viena irumpe către margini şi atinge şi periferia, dându-i importanţa pe care o merită. Acest prim sens este completat de metafora scrisului la cel puţin două mâini, dedus din cel de-al treilea motto: „INTERLOCK s.n. 1. maşină de tricotat cu două rânduri de ace pe un singur cilindru.” În corespondenţa[29] cu N.Manolescu, se face referire la roman cu titlul „Interloc” ceea ce dovedeşte importanţa metaforei pentru autor, el mărturisind în „Cu dinţii de lână. Jurnal 1978-1983” că Şerban Foarţă îi găsise acest cuvânt răsfoind dicţionarul neologic. Oprindu-ne asupra mottourilor, putem considera că cele trei reprezintă o „punere în abis” a romanului. O dată format puzzle-ul din cele trei referinţe, ajungem la o privire de ansamblu din care reiese că Ciocârlie creează un roman-experiment unde el doar ascultă şi captează diferite voci pentru a-l însoţi pe drumul textului-ţesătură, reordonându-le astfel încât să iasă la suprafaţă veselia, ironia şi expresivitatea. Cartea s-ar putea reduce, după cum sugerează primul motto: „La littérature ne me paraît jamais avoir plus de saveur que quand elle vient de quelqu’un qui ne se doute pas qu’il fait de la littérature.”[30] (Sainte-Beuve, *Mes poisons*) la silogismul: dacă autorul crede că ceea ce el face este literatură, şi dacă literatura este făcută de oameni, atunci tot ce este scris cu intenţie artistică de oricine devine literatură. În continuare, citatul din H. Taine, *La Fontaine et ses fables* „Créer n’est donc que choisir, parce que choisir, c’est rassembler et agrandir.”[31] pare o reminiscenţă a preocupărilor pentru critica literară şi semiotică ca forme la fel de literare, după cum recunoştea scriitorul într-un interviu: „Cred că critica este literatură, că ea manifestă, ca şi literatura, o dorinţă de a scrie, că numai în aparenţă explică sensuri, dar de fapt implică multiple alte sensuri, oferindu-se unei lecturi de tip literar. În măsura în care discuţiile semioticienilor consemnează univoc rezultatul unei analize, semiotica şi critica sunt entităţi separate şi se pot ignora reciproc. Dar, există şi tendinţa semioticii de a fi practică producătoare de limbaj, şi atunci ea devine o ramură a criticii – e cazul lui Barthes (...).[32]

La nivel compoziţional, metafora regizorului care asamblează diverse voci narative rezumă cel mai bine felul în care Ciocârlie îşi construieşte romanul. Paragrafele sau părţile

[28] Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008 , p.232.

[29] ACNSAS, fila 79, Scrisoarea lui N.Manolescu către Livius Ciocârlie, data 13 aprilie 1983 unde vorbeşte despre o posibilă discuţie pe care ar vrea să o poarte despre „Interloc” observând că „evoluţia de la vital, tragic, la derizoriu nu se vede cu ochiul liber al cititorului (cel puţin la o singură lectură). Acum că o spuneţi, o văd destul de limpede.”

[30] „Literatura nu mi s-a părut niciodată să aibă mai multă savoare decât atunci când ea a venit de la cineva care nu s-a îndoit de faptul că ceea ce el face se numeşte literatură” (traducere proprie).

[31] „ A creea nu este deci decât a alege, pentru că a alege înseamnă a aduna şi a mări.”(traducere proprie).

[32] Adriana Simlovici, „Convorbiri cu Livius Ciocârlie, Şeful catedrei de limbi romanice a Universităţii din Timişoara:*O literatură deschisă spre materialitatea lumii şi a limbajului*”, în „Orizont”, nr.5, 31 ian1975, p.1.

cărţii preiau din tehnicile postmodernismului, cum ar fi tehnica montajului, pastişa[33], intertextualitatea sau urmărirea efectului de realitate. Romanul este format dintr-un Cuvânt înainte, 46 de paragrafe şi un Epilog. În „Cuvânt înainte" autorul justifică strategia textuală aleasă şi aparent dă transparenţă operei prin indicarea surselor folosite. Dar aceste prime pagini au împărţit critica de întâmpinare în două tabere: unii au văzut în paragraful iniţial un ghid pentru o poeticitate a romanului, pentru a pune la vedere o strategie a metaromanului, pe când alţii au indicat o posibilă capcană, care deviază de la adevăratul scop al cărţii, realizarea unei cronici subiective bănăţene. În privinţa conţinutului, se observă folosirea tehnicii înlăţuirii paragrafelor, aşezarea lor fiind una cronologică, ele vin din secolul al XII-lea şi ajung până în contemporaneitatea autorului, anii '60-'70. Primele nouă fragmente reprezintă documente de tip istoric, extrase din diferite cronici ale Banatului. Al zecelea face trece de la stilul ştiinţific la cel jurnalistic. Sunt titluri şi scurte articole cu o încărcătură semnificativă de senzaţional din gazeta locală „Luminătorul" ori scurte note (Paragraful 20) sau transcrieri telegrafice ale numelor proprii existente dintr-o pagină de ziar, fragmentul 23. În continuare sunt descrise, asemenea unui pictor, ilustrate vechi cu staţiunea Băile Herculane. Procedeul se repetă în fragmentul 15 şi este remarcabil prin faptul că dezvăluie o sensibilitate pentru detalii a scriitorului. Şi paragraful 42 vine cu o transcriere în stil telegrafic a unor texte de pe spatele unor cărţi poştale unde, din poziţia de observator, sunt redate pasaje a unor conversaţii uzuale, clişee uzitate sau replici banale ale celor din jur. Legat de cărţile poştale, autorul face un comentariu imagistic care anunţă noua direcţie a literaturii noastre, optarea pentru strategia interpretării fotografiilor. Autorul devenit cititor se substituie oricărui receptor păstrând această experienţă interpretativă doar pentru sine, ca un teritoriu cucerit. Ciocârlie se înscrie pe linia noii sintaxe a textului literar, aşa cum făcuseră în anii optzeci textualişi ca Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun. Nu întâmplător Al.Muşina îl menţionează şi pe Ciocârlie, alături de târgoveşteni, ca „puţine excepţi care au înţeles şi urmat direcţia acestor prozatori"[34] întrucât proza lui dovedeşte inovaţia, perspectiva radical schimbată din literatură. Mai mult, comentariul imagistic şi adoptarea stilului lapidar coincid cu dorinţa noului curent de a decupa lumea şi a-i da voce de hârtie. Fotografia, unul dintre cele şase cuvinte-cheie propuse de Muşina pentru înţelegerea postmodernităţii, este sinonimă cu autenticitatea. Ea îşi are o semantică proprie şi o naturaleţe a cărui potenţial este foarte bine intuit de Ciocârlie atunci când apelează la cărţile poştale ilustrate. El nu pune accent pe obiectivitate, o altă trăsătură evidentă, ci pe reconstrucţie, pe expresivitate în sine, pledând pentru subiectivitatea unui punct de vedere. Începând cu paragraful 12, prin diverse documente dar şi completări autorul îşi prezintă familia şi în felul acesta ajungem la scopul fundamental al cărţii, reconturarea istoriei mari printr-o galerie umană a cărui destin nuanţează faptele înregistrate cronologic de specialişti. Descoperim povestea de viaţă a tânărului locotenent, cel care o va lua de soţie pe Ana Băcilă, mătuşa maternă a lui Ciocârlie dispuse fragmentar. Se observă o altă abordare a Istoriei prin faptul că, aşa cum procedează şi Sorin Titel, autorul se intersează cu cei care trăiesc şi suportă consecinţele deciziilor altora. Folosindu-se de documente oficiale: declaraţii,

[33] Marian Victor Buciu contrazice această direcţie: „cartea nu parodiază, nici măcar nu pastişează, ea recombină citate" în „Proza lui Livius Ciocârlie", „Apostrof", nr.4, 2007.

[34] Al.Muşina, „Sintaxa singurătăţii în proza lui Gheorghe Crăciun" în „Observator cultural", nr.651, 2012, arhivă consultată on-line la 15.10.2014.

note informative, cereri, legitimaţii, adeverinţe scriitorul prezintă propria istorie a unui individ care, întâmplător sau nu, este tatăl lui. Înspre finalul romanului, când subiectivitatea este şi mai pronunţată, apar mai multe documentele de ordin personal. Nu putem ignora nici strategia, în stilul „Scrinului negru" călinescian, corespondenţa unei familii necunoscute, atât în franceză cât şi în limba română. Scopul în asamblu este de oferi a prim-planul expresivităţii involuntare cu care suntem înconjuraţi în lumea reală. O mare parte din roman aparţine jurnalului. Această specie autobiografică, prin stilul fragmentar (în pasajul descriptiv al Timişoarei din paragraful 17) şi autenticitatea celor relatate ori semnalate încarcă vizibil opera cu expresivitate. Nu uităm nici jurnalul scris ca obligaţie şcolară de fratele scriitorului ori primele sale încercări diaristice. Interesante sunt şi alte fragmente inserate: transcrierea unor pagini din caietele cu notiţe ale fratelui de la materii ca biologie, geografie ş.a. sau exploatarea valorii textului epistolar prin veridicitatea trăirilor. În privinţa acestuia din urmă reordonează fragmente din scrisorile membrilor familiei: cei 2 băieţi, Livius şi Ion, acum studenţi la Bucureşti, cu părinţii rămaşi la Timişoara, dar şi cu alte rude care se mai interesează uneori de soarta tinerilor sau de propria singurătate (bunic, unchi, mătuşi). Apropiindu-ne de finalul romanului, autorul iese uşor de pe lângă vocile care se remarcaseră până acum. Deşi îşi declarase iniţial rolul de simplu cititor, cu iniţiativa de a da glas unor documente lăsându-le lor scena teatrală, în ultimele paragrafe păpuşarul scoate capul de după cortină. Paragraful 36 este unul dintre cele care atrag atenţia. În cele două pagini sunt concentrate pasaje descriptive ale peisajului tomnatic, dar şi social, al Timişoarei. Autorul ar fi cel mai probabil Ciocârlie şi atunci intenţia literară este evidentă, încălcând regula experimentului anunţat. Despre acest fragment criticul Papahagi observă că „mâna literatului, interferată masiv, compensează în calitate descriptivă ceea ce se pierde din autenticitatea „documentului" reprodus"[35]. Fragmentul 44 reprezintă o rescriere a istoriei unei familii, fără sursă de data aceasta, în evident stil textualist. Romanul se este încheie cu un text de proză. Fără ca scriitorul să îşi mărturisească deschis intenţia, el redă senzaţii, trăiri, în câteva pagini unice în literatura noastră. Legat de ultimele paragrafe, se observă folosirea pastişei tipică noului roman, autorul optând pentru descrieri ample în special ale figurilor pe care le întâlneşte fugitiv. Paragraful final face parte din ansamblul cronicii Banatului doar prin faptul că naratorul este legat în continuare de acest spaţiu, în rest este o fineţe literară, la care Ciocârlie va reveni de prea puţine ori, fiind mai preocupat de stilul confesiv. Papahagi crede că strategia de aici, de schimbare de la persoana I la persoana a III-a, „dizolvă vocea narativă transferând unghiul descrierii în reconstituirea de către un terţ."

Epilogul reprezintă o completare la teza romanului: Istoria nu are în vedere individul, îi ignoră emoţiile, experienţele, chinul. De aceea, ca şi cum ar vrea să-i facă dreptate, ataşează fragmente din corespondenţa cu unul dintre marii noştri scriitori, Radu Petrescu, decedat în 1982. Rolul autorului târgovişteanu este foarte important, el s-a aflat în umbra croşetării acestei creaţii epice, dovadă fiind mărturisirea dintr-o scrisoare a lui Ciocârlie:

„ (...)scrieţi antiproustian, nu căutaţi ce s-a pierdut, ci inventariaţi ce a rămas. Priviţi imaginile vechi ca pe nişte fotografii prea mici, cum se făceau cu aparatele de atunci, fără să căutaţi în ele stări pe care le vor fi cuprins. Tot ce li se supraimprimă este comentariul actual. Muncă de arheolog. De altfel, spuneţi mult mai bine acelaşi lucru: „Stările de suflet trebuie

[35] Marian Papahagi, ed.cit.

considerate doar nişte aparate optice servind la fixarea unor imagini şi atâta tot, ştiind însă că în desenul acestor din urmă, pentru a-l face să trăiască, ora prezentă îşi depune conţinutul ei." Mă fascinează astfel de scrieri deoarece şi eu lucrez la un material asemănător. "[36]

Vorbind de felul în care alege Livius Ciocârlie să-şi structureze cărţile se remarcă încă de la volumul cu care debutează o organizare temeinică şi mai ales nevoia de a aduce toate lămuririle. În „Realism şi devenire poetică" pe lângă Încheierea care rezumă şi formulează concluzii există şi Anexe, una dintre ele, tot ceva inedit, este un mini-dicţionar cu „definirea termenilor folosiţi". Şi în altele scriitorul va insera fie o Addenda, fie texte care în mare măsură pot reduce la câteva paragrafe desfăşurarea întregii cărţi. Intenţia de a aduce ceva nou în literatura noastră s-a înfăptuit printr-un proces în timpul căruia a fost eliminat „temeiul metafizic"[37] pentru a rămâne dovada actelor crude ale marii istorii „viaţă şi suferinţă fără sens." Urmărind cronicile de întâmpinare şi cele câteva articole critice dedicate romanului ne va surprinde varietatea interpretărilor. Dacă ar fi să le sistematizăm atunci ar fi o dată vocile celor care observă romanescul, apoi a celor care trimit la cronică, ghid sau material de punere în practică a unor teorii, neingnorând nici forma experimentului literar.

Pentru prima categorie, a romanescului, Nicolae Manolescu, în cronica de întâmpinare, sesizează o dedublare a cărţii: un roman cu două laturi, nefictiv, „scris din unghiul cititorului, care speculează capacitatea expresivă a celor mai variate texte"[38] dar şi teoretic, ca o punere în practică a „teoriei lecturii şi a literaturii" exprimate de autor în cărţile anterioare. Ulterior, în „Istorie.." va recunoaşte inovaţia de a atribui unui cititor prezumtiv conceperea romanului: „ideea e nouă la noi"[39]. Şi Mircea Vasilescu vede în carte „un roman de gradul doi"[40] pentru că „propune o meditaţie a speciei ei ca atare, urmată în mod necesar de o redimensionare a ei"[41]. Iar Marian Victor Buciu crede că avem în faţă un roman - produs al retextualizării unor citate unde „povestirea ficţională se află în povestirea documentală"[42].

Trecând la cea de-a doua categorie, Cornel Ungureanu sesizează că romanul se prezintă iniţial ca o cronică bănăţeană (a Timişoarei, a locurilor înconjurătoare, a familiilor) pentru a se transforma într-o rară şi veritabilă epopee: „este Iliada lui Livius Ciocârlie şi a Troadei bănăţene"[43]. Virgil Podoabă îi dă dreptate criticului timişorean şi crede că toţi cei care au văzut o carte despre poetica romanului au căzut în capcana întinsă de autor din Cuvântul înainte. El observă că planul nemărturisit este „acela de a configura, mai întâi, în specificitatea sa (...) povestea spaţiului bănăţean din Evul Mediu până în prezent"[44]. La această categorie intră afirmaţia lui Marian Papahagi care sesizează noutatea operei dar crede că ea poate fi totuşi explicată, devenind aşadar o simplă punere în practică a ideilor telquelişţilor sau a direcţiei noului roman francez.

---

[36] Livius Ciocârlie către Radu Petrescu, ACNSAS, sinteza nr.001094 din 4 nov.1979, vol.II, fila 2.
[37] Livius Ciocârlie, „Bătrâneţe şi moarte în mileniul al treilea", ed.cit., p.34.
[38] Nicolae Manolescu, „Literatura română postbelică", ed.cit., p.230.
[39] Idem, „Istoria critică a literaturii române", ed.cit., p.1275.
[40] Mircea Vasilescu, „Un burtheater provincial de Livius Ciocârlie", în „Dialog", 1985, p.5.
[41] Ibidem.
[42] Marian Victor Buciu, ed.cit.
[43] Cornel Ungureanu, ed.cit.
[44] Virgil Podoabă, ed.cit.

Din rândul celor care i-au recunoscut meritele inovaţiei absolute se numără Gelu Ionescu de la microfonul Europei libere care îl consideră ca fiind singurul din spaţiul românesc de a fi conceput o carte în care „nu este nici un fel de invenţie de ficţiuni”[45]. Mai mult, prin numirea romanului „experiment de primă mărire în literatura română (...) o carte fără strămoş” îl poziţionează pe scriitor în galeria exclusivistă a creatorilor ce oferă o creaţie epică atipică. Mircea Benţea sesizează latura experimentală, distanţarea de celelalte cărţi publicate deja. El îl consideră „o punte de trecere spre ciclul autobiografic, centrat pe *autoportretul omului precar*”[46]. O altă opinie este a Simonei Sora care indică „experimentalismul nonfictiv”[47] al romanului găsind o apropiere stilistică cu cartea Soniei Larian dar şi cu altele ca „Întâmplări în irealitatea imediată” a lui Blecher sau alte romane central-europene.

Considerăm că „Un burgtheater provincial” este un experiment prea puţin cunoscut din literatura noastră căruia nu i-au fost recunoscute suficient meritele. Dacă la apariţie Marian Papahagi o numea „obiect nu atât de exotic cum ar putea să pară la prima vedere”[48] este pentru că el căutase să o decodifice dinspre celelalte cărţi, aşa cum au procedat şi alţi critici literari. Nici vocile optimiste nu s-au adeverit încă, predicţia lui Gelu Ionescu că „pariul experimental al lui Livius Ciocârlie pare foarte greu şi câştigat”[49] nu s-a împlinit căci romanul, ca operă din care autorul goneşte ficţiunea pentru a păstra naraţiunea şi descrierea, nu se numără printre cărţile importante ale anilor ‘80. Şi nici poziţionarea romanului de Virgil Podoabă[50] pe lista creaţiilor literare supravieţuitoare, în categoria „prozei ficţionale” nu este sigură, întrebându-ne în continuare dacă opera, în lupta cu timpul, va supravieţui, mai ales că ediţia din 1984 este sigura de până acum. Foarte puţine materiale din roman se leagă de preocupările literare anterioare şi, dacă e să existe, e pentru că sunt doar o componentă iar nu o întreagă maşină de tricotat, un interloc care să funcţioneze şi să producă un material finit. De aceea este mai ales un roman croşetat, o creaţie epică în care fragmentarismul dă consistenţă prin lumea reală pusă intenţionat la vedere. Spaţiul deschis, asemenea unei mari scene de teatru, face ca posibilităţile să fie multiple câştigul fiind atât al cititorului (varietate, expresivitate involuntară, inovaţie etc.) cât şi al autorului (scriitorul-cititor ori autorul-regizor, oricare ar fi ipostaza care l-ar favoriza pe el să stea cât mai ascuns pentru a-şi mări importanţa).

Acknowledgement: *Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).*

[45] Comentariul lui Gelu Ionescu la Europa Liberă în data de 13.06.1986 apud ACNSAS, nota 477, fila 122 din 19.06.1986

[46] Mircea Benţea, „Jurnalul unui colecţionar melancolic” în „...pe mine să nu contaţi: convorbiri cu Mircea Benţea”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010, p.158.

[47] Simona Sora, „Seinfeld şi sora lui Nabokov”, Editura Polirom, Iaşi, 2014, p.267.

[48] Marian Papahagi, ed.cit.

[49] Comentariul lui Gelu Ionescu la Europa Liberă în data de 13.06.1986 apud ACNSAS, nota 477, fila 122 din 19.06.1986

[50] Virgil Podoabă, „Cărţile supravieţuitoare”, în „Vatra”, nr.1-2, 2005, p.65, consultat arhiva on-line la 10.02.2015

Bibliografie:

Surse primare:

Ciocârlie, Livius, „Mari corespondenţe”, Editura Cartea Românească, Bucureşti,1981

Ciocârlie, Livius, „Un burgtheater provincial”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Ciocârlie, Livius, „Bătrâneţe şi moarte în mileniul al treilea”, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005

Surse secundare:

ACNASAS(Arhiva Consiliului Naţional pentru Studierea Arhivelor Securităţii), „Dosar de Urmărire Informativă” nr.3548, cota I 143048/1-3, vol.1-3

Benţea, Mircea, „...pe mine să nu contaţi: convorbiri cu Mircea Benţea”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010

Buciu, Marian Victor, „Proza lui Livius Ciocârlie”, în „Apostrof”, nr.4, 2007

Chivu, Marius, „Avem nevoie de elită, ne putem lipsi de elitişti”, în Revista „22”, nr. 716, 2003

Manolescu, Nicolae, „Literatura română postbelică”, Editura Aula, Braşov, 2001

Manolescu,Nicolae, „Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008

Muşina, Al., „Sintaxa singurătăţii în proza lui Gheorghe Crăciun” în „Observator cultural”, nr.651, 2012

Papahagi, Marian, „Un burgtheater provincial”, în „Tribuna”,1985, nr.5

Podoabă, Virgil, „Livius Ciocârlie şi romanul ca dar parţial”, în „Familia”, 1985, nr.5

Podoabă, Virgil, „Cărţile supravieţuitoare”, în „Vatra”, nr.1-2, 2005

Simion,Eugen, „Scriitori români de azi”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Simlovici, Adriana, „Convorbiri cu Livius Ciocârlie, Şeful catedrei de limbi romanice a Universităţii din Timişoara: *O literatură deschisă spre materialitatea lumii şi a limbajului*”, în „Orizont”, nr.5, 1975

Sora, Simona, „Seinfeld şi sora lui Nabokov”, Editura Polirom, Iaşi, 2014

Ungureanu, Cornel, „Literatura ca performanţă” în „Orizont”, nr.7, 1985

Vasilescu, Mircea, „Un burtheater provincial de Livius Ciocârlie”, în „Dialog”, 1985

MAXIMALIST TRAITS IN ZADIE SMITH'S NOVELS

Ofelia TOFAN (AL-GAREEB)
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract : This paper attempts to frame Zadie Smith's work under the genre of maximalism by identifying the maximalist traits – length, encyclopaedic mode, dissonant chorality, diegetic exuberance, completeness, narrratorial omniscience, paranoid imagination, intersemioticity, ethical commitment – in her four novels.

Keywords: contemporary novel, maximalism, encyclopaedism, polyphony, intertextuality

In *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666* (2014), Stefano Ercolino focuses on the novelistic genre, attempting at defining the new aesthetically hybrid genre of the contemporary novel which emerged in the United States of America in the 1970s and spread to Europe at the beginning of the 2000s. He argues that the maximalist novel is characterized by length, complexity, digressive style, excessive imagery and phraseology. To support his opinion, the author author analyses the powerful symbolic identity of the maximalist novel and explores its traits, such as: length, encyclopaedic mode, dissonant chorality, diegetic exuberance, completeness, narrative omniscience, paranoid imagination, intersemiocity, ethical commitment, in a number of seven contemporary novels, Zadie Smith included. Below, we try to identify the above mentioned traits in the authoress' novels.

A lengthy novel is, at the same time, a possibility and an indispensability for experimental fiction as long as the new genre emerges from the quantum of details of the text, because it offers the space for a diversity of procedures/rhetorical devices – encyclopaedism, chorality, digressions, a multitude of narrative threads. In the case of *White Teeth*, in its 2001 Penguin Books edition is five hundred and forty-one pages long, which, according to Stefano Ercolino[1], ranks it among the shortest books of the genre. Similarly, *The Autograph* is four hundred and twenty pages long, *On Beauty* is four hundred and forty one-page long, while *NW* is by far the shortest of them having only three hundred and thirteen pages.

Encyclopedic narrative refers to a specific modality of representation, its goal of being a "synthetic representation of the *totality* of the real"[2], thus responding to the novelists' desire of conceptually mastering the more and more complex and elusive reality, of representing it and the fields of knowledge necessary for its synthesis. The encyclopaedic quality of a narrative is proven by "an ample synechdoche of knowledge produced by a given culture with reference to a science or a technology; an account of arts other than literature; a sampling of

[1] Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, translated by Albert Sbragia, Bloomsbury Academic, 2014, p. 19. In the New York Vintage edition which Ercolino refers to, *White Teeth* is 448-page long.
[2] *Idem*, p. 31.

genres and styles; a history of language; cultural centrality"[3] as Stefano Ercolino maintains. And in this respect *White Teeth* offers a vast representation of the multiple social, cultural and historical realities: characters belong to different social classes (white-middle class, poor immigrants class), come from varied cultural spaces (England, Jamaica, Bangladesh) and have different religious beliefs (Catholic, Mosaic, Muslim, Jehova's Witness), as well as a reference to genetic engineering in very specific terms and very detailed:

A two-week-old Future Mouse@ is to be put on display at the Perret Institute in London on 31 December 1992. There it will remain on public display until 31 December 1999. This mouse is genetically normal except for a select group of novel genes that are added to the genome. A DNA clone of these genes is' injected into the fertilized mouse egg, thus linking them to the chromosomal DNA in the zygote, which is subsequently inherited by cells of the resulting embryo. Before injection into the germ line, these genes are custom-designed so they can be 'turned on' and expressed only in specific mouse tissue and along a predictable timetable. […] At the end of the first year the SV4O large-T oncogene, which the mouse carries in the insulin-producing pancreas cells, will express itself in pancreatic carcinomas that will continue to develop at a retarded pace throughout its life. At the end of the second year the H-ras oncogene in its skin cells will begin to express itself in multiple benign papillomas that an observer will be able to see clearly three months later with the naked eye. Four years into the experiment the mouse will begin to lose its ability to produce melanin by means of a slow, programmed eradication of the enzyme tyrosinase. At this point the mouse will lose all its pigmentation and become albino: a white mouse. If no external or unexpected interference occurs, the mouse will live until 31 December 1999, dying within the month after that date.[4]

Also, the novel contains detailed information from other domains of knowledge, such as botany:

Thrips, common name for minute insects that feed on a wide range of plants, enjoying in particular the warm atmosphere required for an indoor or exotic plant. Most species are no more than 1.5 mm (0.06 inch) long as adults; some are wingless, but others have two pairs of short wings fringed with hairs. Both adults and nymphs have sucking, piercing mouth parts. Although thrips pollinate some plants and also eat some insect pests, they are both boon and bane for the modern gardener and are generally considered pests to be controlled with insecticides, such as Lindex. Scientific classification: thrips make up the order Thysanoptera.[5]

The Autograph Man offers a two-continent ample representation of the multi-faceted social and religious environment – Jews, black people, black Jews, Caucasians, Judaism, Buddhism, *Kabbalah, Zohar: The Book of Enlightment*, Zen philosophy, Londoner and New

[3] *Idem*, p. 40.
[4] Zadie Smith, *White Teeth*, The Penguin Press, New York, 2012, p. .
[5] *Idem*, p. 238.

Yorker rabbis (Ultra-Progressive and Orthodox), Goyishness and Jewishness – and cultural environment – Autographicana, Hollywood, films, TV shows, books, letters, photos, autobiographies, wrestling matches, sportsmen, actors, actresses, singers, dancers, musicians, memorabilia, the entertainment industry – and even historic one with all the references made to the Russian Revolution (Kitty Alexander's Russian ancestry, her "European trinkets saved from fire and theft and revolution") and the Second World War (all the things collected, sold and bought belonging to real historic characters). Likewise, the novel displays detailed information from Judaism, Buddhism and Zen philosophy, or from Hebrew language, an example being the alphabet:

Twenty-two Foundation Letters

He ordained them, He hewed them, He combined them, He weighed them, He interchanged them. And He created with them the whole creation and everything to be created in the future.

ו	ה	ד	ג	ב	א
VAV	HE	DALET	GIMEL	BET	ALEPH
ל	כ	י	ט	ח	ז
LAMED	KAF	YOD	TET	HET	ZAYIN
צ	פ	ע	ס	נ	מ
TSADI	PE	AYIN	SAMECH	NUN	MEM

[6]

In the case of *On Beauty*'s encyclopaedism, besides a vast representation of the multiple social, cultural and historical realities (the characters belong to different social classes, the poor living on the streets and the middle class, coming from varied cultural spaces, they are Afro-Caribbean of Trinidadian, British, African-American), one might remark the musical knowledge regarding Mozart's Requiem and the history of arts; yet, Zadie Smith admits to have boned up on Rembrandt and his paintings and she proves it:

The first painting is *Jacob Wrestling with the Angel*, 1658. Katie has thought about the vigorous impasto that works counter-intuitively to create that somnolent, dreamy atmosphere. She makes notes on the angel's resemblance to Rembrandt's pretty son, Titus; on the perspective lines that create the illusions of frozen movement; on the personal dynamic between the angel and Jacob.[7]

NW offers a comprehensible image of the British multiracial society: again, characters belong to different social classes – middle-class, low-class, working class, unemployed, white people, black people, mixed-race people, a successful lawyer, a banker, a hairdresser, a

[6] Zadie Smith, *The Autograph Man*, Penguin Books, 2003, p. 95.
[7] Zadie Smith, *On Beauty*, Penguin Books, 2005, p. 250.

former addict, a black Frenchman from Marseille of African descent, a handsome young man of Italian and Trinidadian origin, a woman coming from an English-Irish family, therefore the condition of encyclopedism is met.

Another maximalist trait, chorality refers to the plurality of voices, none of them being the dominant one. In the novels circumscribed to the genre, narration is fragmented, i.e., fragments of different lengths, separated one from the other by typographical spacing (signaling a change of scene, variation in point of view, transition in time/space, introduction/recommencement of a narrative thread, introducing a new character) co-exist with the traditional partition into parts and chapters.

White Teeth comprises twenty fragmented chapters, the first seventeen grouped into four larger sections bearing the names of some of the protagonists, as well as the years marking important life events, and beginning with an epigraph: "Archie 1974, 1945", "Samad 1984, 1857", "Irie 1990, 1907" and "Magid, Millat and Marcus 1992, 1999". Each narrative fragment is assigned to a certain character or a single story, thus, according to Ercolino, resulting in a collectivity of characters and a plurality of stories.

The Autograph Man is divided into four parts, a prologue, "Zohar. The Wrestling Match", two books, "Mountjoy. The Kabbalah of Alex-Li Tandem" and "Roebling Heights. The Zen of Alex-Li Tandem", respectively, and an epilogue, "Kaddish". Each book is, in turn, divided into ten chapters, named as follows: the chapters of the first book after the *Ten Sefirot*[8]: *Sechinah, Yesid, Netsah, Hod, Tif'eret, Hesed, Gevurah, Hochmah, Binah, Keter*, and the chapters of the second book, after the Zen tradition, *In Search of the Bull, Discovery of the Footprints, Perceiving the Bull, Catching the Bull, Taming the Bull, Riding the Bull Home, The Bull Transcended, Both Bull and Self Transcended, Reaching the Source, and Return to Society*. Each chapter is divided into numbered subchapters of various lengths. The first ten chapters also bear subtitles and have each a digest (reminding, for instance, of George Sand's *Lélia):*

TE N / K e t e r

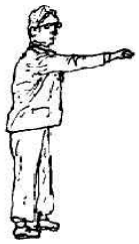
Crown • Jimmy's Antiques • Highballs with Lola-Lola • Conspiracy theories • The Youth Brand • Zen Radio • Flying into nothing • Zen Casablanca • The collector saves [9]

The last chapters are endowed with miniatures of Alex-Li, mimicking the paintings accompanying the short poems used in the Zen tradition to illustrate the stages of a practitioner's progression towards the purification of the mind and enlightenment.[10]

[8] *The Ten Sefirot* meaning *emanations* are the ten attributes/emanations in *Kabbalah (Tradition)*, through which *Ein Sof* (The Infinite) reveals himself and continuously creates both the physical realm and the chain of higher metaphysical realms<https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/Sefirot.html>.

[9] Zadie Smith, *The Autograph Man,* p. 214.

[10] http://www.deeshan.com/zen.htm.



FIVE / *Taming the Bull* [11]

Since *On Beauty* imitates *Howards End*'s structure, it observes the traditional partition into parts and chapters and, therefore, there are only three parts, each divided into numbered subchapters: "kipps and belsey", "the anatomy lesson", "on beauty and being wrong".

NW is divided into five sections, each a distinct response to the same system of social ethics – a plurality of stories. In presenting the past and the present of the protagonists, the passage of inexorable time is measured counterpoised to a desire to enter into the cosmopolitan idealized world of London. *NW*'s first section, an extended stream-of-consciousness part, reminding of Virginia Woolf, dedicated to Leah, "Visitation", comprising twenty six numbered vignettes (and there are four bearing the same number – 37, perhaps due to what it symbolizes – the number of the bus connecting Willesden to London, the number most people choose when asked to, the number of Shakespeare's plays) whilst the second, dedicated to Felix, "Guest", is tributary to James Joyce's modernist time-frame of a day-in-the-life. The longest section, devoted to Natalie, "Host" is a collection-like of distinct one hundred and eighty five titled fragments, some no longer than one sentence. After the fourth part, "Crossing", the novel closes circularly with a fifth section having the same name as the first one, "Visitation". The fragments/stories/sections are of different lengths, sometimes being separated one from the other by typographical spacing.

The maximalist novel is polyphonic, insists Ercolino, as it is heterogeneous, represents a large diversity of knowledge, languages, registers, styles, genres, characters, voices; yet polyphony never degenerates into chaos as long as there are ordering criteria to the story. All these hold true for *White Teeth*, as previously mentioned and for *The Autograph Man*, as well. To that, it might be added all the labels, lists, commentaries, types of font used and the general view becomes even more poignant. Equally, the references to other books, *Kaddish* by Leon Wieseltier and Saul Bellow's *Herzog: "And if I am out of my mind, thought Alex-Li Tandem, it's all right by me."*[12]

On Beauty too is a polyphonic hybrid text and offers an image of a world full of possibilities and different realities in accordance with the characters' ways of seeing the world, but it could not be otherwise given the fact that they belong to different classes, come from different cultural and ethnic backgrounds, are of different ages and so on – and that is reality (easy to be described by Smith as she herself has mixed ancestry and lives in a multicultural neighbourhood). Intertextuality (to the already mentioned borrowings, those from Nick Laird's published poetry must be added) is used "as a means for ʿincorporating a

[11] Idem, p. 208.
[12] Zadie Smith, *The Autograph Man*, p. 89.

dual gaze into past and future' and seemingly used this form of the novel to highlight its hybrid characters"[13] as Heidemarie Krickl maintains, quoting Maeve Tynan.

The diegetic material of the maximalist novel is extremely abundant: a hypertrophic narration, innumerable characters and stories, themes and digressions. For instance, in *White Teeth*, digressions are presented under the form of interesting facts:

Interesting fact: Rubinfine's father, Rubinfine, wants Rubinfine to grow up to become a rabbi. Every time Rubinfine tells Li-Jin about this, his dearest wish for young Rubinfine, Li-Jin has no idea what to do with his face. The first time Rubinfine mentioned it, they were eating spaghetti Bolognese during a lunch meeting to discuss how Li-Jin might rejig his expenses and he was caught so unawares he had to repair to the restaurant bathroom to pull the noodles out of his nose.[14]

In *NW* too, the diegetic material is extremely rich – the natural course of the narrative is often broken by thoughts, advertisements, pop song lyrics – the contemporary pop culture imbuing life at all its levels; according to Lauren Elkis, "the narrative spins off into fake Google Maps walking directions, an Iain Sinclair-like psycho-geographic walk through Willesden, IM conversations, menus, text messages, name brands, stage directions"[15]; one of the installments consists entirely of stage direction:

165. *Stage directions*
Interior. Night. Artificial light.
Left and right back, high, one small window. Closed blind.
Front right, a door, ajar. Bookshelves to the right and left.
Simple desk. Folding chair. Books upon it.
Nat comes through door. Looks up at window. Stands close to window.
Opens blind. Closes blind. Leaves. Returns. Leaves.
A pause.
Returns with urgency, opens blind. Removes books from chair. Sits. Stands.
Walks to door. Returns. Sits. Opens laptop. Closes. Opens.
Types.
FRANK [mechanical tone, out of sight] Bed. Coming? [pause] Coming?
NAT Yes. [types quickly] No. Yes."[16]

Even the graphic presentation is skillfully accomplished – different kinds of fonts, some bolded, capitalized phrases, text running in patterns of a tree, or an apple, etc. All these

[13] Maeve Tynan, "'Only Connect': Intertextuality and Identity in Zadie Smith's *On Beauty*", ed. Tracey Walters, *Zadie Smith. Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2008, quoted in Heidemarie Krickl, "Constructions of Identity in Zadie Smith's *On Beauty*", PhD thesis published at Wien Universität, May 2009, p.1 <http://othes.univie.ac.at/5213/1/2009-05-28_9801177.pdf>, p. 7.
[14] *Idem*, p. 8.
[15] **Lauren Elkins, "*NW* by Zadie Smith: Review"**
< http://www.thedailybeast.com/articles/2012/09/02/nw-by-zadie-smith-review.html >.
[16] Zadie Smith, *NW*, The Penguin Press, New York, 2012, p. 256.

brain waves create the sensation of kaleidoscopic compositions separating slices of life and giving the narrative a certain dynamism as everything seems to "have been embarrassed into velocity"[17] as James Wood puts it.

Likewise, *NW* is a maximalist polyphonic novel. Its text is of a postmodernist conception – the compositional elements dictionary entries, song lyrics, different types of fonts, family tree, signs, quotations from religious materials, advertising, scribble – blend with well chosen chapter titles and mottos into an amalgam that creates the sensation of a vivid action to parallel the more and more agitated reality, as in the following fragment:

[…] the text says MILLENNIAL SCIENCE COMMISSION in a wide variety of fonts ranging the deliberate archaism of *viking* to the modernity of impact in order to get a feel of a thousand years in lettering (this was the brief), and all of it in the alternate colours grey, light blue and dark green because these are the colours research reveals people associate with 'science and technology' (purples and reds denote the arts, royal blue signifies 'quality and/or approved merchandise'), because fortunately after years of corporate synaesthesia (salt & vinegar blue cheese & onion green people can finally give the answers required when a space is being designed, or when something is being rebranded a room/furniture/Britain (that was the brief: a new British room, a space for Britain, Britishness, space of Britain, British industrial space cultural space space); they know what is meant when asked how matt chrome makes them feel; and they know what is meant by national identity? symbols? paintings? maps? music? air-conditioning? smiling black children or smiling Chinese children or [tick the box]? world music? shag or pile? tile or floorboards? plants? running water? they know what they want, especially those who've lived this century, forced from one space to another like Mr. De Winter *né* Wojciech), renamed, rebranded the answer to every questionnaire nothing nothing space please just space nothing please nothing space[18]

The amalgam of ideas, information, types of fonts, with no other punctuation than question marks is another allusion to the complex phenomenon of multiculturalism, to hybridity, to immigrants; even the millennial event to be presented (the genetic experiment) also tackles the issue of race, of expectation, of adaptation to British society.

Another trait, the completeness of a text is given by the relation at the level of the arrangement of the plot and the mechanisms of its production into specific structures: geometrical, temporal and conceptual. *White Teeth* has a circular structure; also, in the first three sections the temporal movement takes place from the present to the past, whereas in the fourth section, it evolves from the present to the future. As concerns the conceptual structures, the leitmotif present in this novel is the "white teeth", a metaphor for otherness, the more so as the a number of five chapters bear titles with clear references to teeth: "Teething Trouble", "The Root Canals of Alfred Archibald Jones and Samad Miah Iqbal"," The Root Canals of Mangal Pande", "Canines: The Ripping Teeth", and "The Root Canals of Hortense Bowden".

[17] James Wood, "Human, All Too Inhuman", *The New Republic* online, Thursday, August 31, 2001 <http://www.powells.com/review/2001_08_30.html>.
[18] Zadie Smith, *White Teeth*, p. 518.

The image of teeth is a recurrent one and various description of them take on different significations as concerns characters' situation.

The geometry of *The Autograph Man* is a circular one, with a paralleled composition as concerns the body of it – the two books. In terms of temporal elaboration, the plot progresses chronologically, it starts somewhere in the past, with the scenes from Alex's childhood, and ends in the present with Alex entering the synagogue and reciting the *Kaddish*. The leitmotif present in this novel is the quest for authenticity.

A leitmotif present in Smith's third novel is "beauty", the core of the novel. According to Kaoru Urano:

As *Howards End* did about a century ago, *On Beauty* eagerly explores how the appreciation for beauty can lead to the cultivation of morality. Smith might signal that she accepts the view that we live in a depthless world, but nonetheless tries to capture some moral depth in it. Given the novel's preoccupation with the act of seeing, Smith seems to invite us to acknowledge—though it may sound quite oxymoronic—how much depth is latent on the surface of the world, not behind it.[19]

NW also has a circular structure – it opens and closes with parts similarly named. A leitmotif could be the housing estates, as long as the protagonists have been and are neighbours, although each progresses (or retrogresses) differently in spite of starting in life under equal conditions – the same housing project, the same school; another leitmotif is cosmopolitanism – and the conclusion is that it is not for everyone as there are the limitations of race, class, education; the book abounds with multicultural, globalized urban life, but the London neighbourhood is also the place of confusion and disconnection, of violence and prejudice.

Regarding narratorial omniscience, in *White Teeth* we are in the presence of an omniscient narrator, which also holds true for *The Autograph Man*, whereas in the case of *On Beauty* it is obvious that we are in the presence of a third person omniscient narrator. The *NW*'s first person narrator intersects with the third person omniscient narrator.

As concerns intersemioticity, contemporary literary imagery rests upon a semiotic exchange – a hybridization of the maximalist novel with cinema, television, video, painting, comics, pop icons having as a result hybrid imagery. In *Autograph Man*, for instance, given the main themes of the novel, we can speak not only of a hybridization, this time the hybrid imagery being the very essence of the story as to the plot is constructed upon pop-culture itself – everything happens or is connected to the universe of film and actors.

One of the most recognized characteristics of the postmodern narrative is paranoia. This is because people are so very deeply obsessed with conspiracies, intrigues and schemes. *White Teeth* deals with political terrorism and Islamic fundamentalism (KEVIN and the action of burning Rushdie's book).

[19] Kaoru Urano, "From the Country House to the Painting: an ʿAesthetic' Adaptation of *Howards End* in Zadie Smith's *On Beauty*", *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes"* [en ligne], Numéro 7 (2012): "D'un début de siècle à l'autre – Les littératures du début des XXe et XXIe siècles dans leur rapport au siècle précédent", 14 décembre 2012<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1641 ISSN 1961-991X>.

The ethical commitment of the maximalist novel is situated within a seam of continuity with the best *engagée* literary tradition of the twentieth century, insists Ercolino. Hence, the thematic field which includes recurrent themes of great historical, political and social importance.[20] The themes in *White Teeth* are: minorities, communities, race, religion, fundamentalism, genetics, history, whereas in *NW*, they are: race (again), class, (true) self, identity, belonging. And Zadie Smith succeeds in tackling all the above in an original, witty and funny style. Equally, *On Beauty* explores the moral possibility of the taste for beauty in contemporary multicultural society.

The ethical commitment of the maximalist novel is fulfilled in the sense that Zadie Smith's *The Autograph Man* "marks a return of the Jewish novel actively engaged with the pressing cultural crises of our day, specifically the complexities involved in claiming a viable identity in our increasingly multiethnic, multiracial, and transnational world"[21], as Andrew Furman puts it. In fact, Zadie Smith's first novel, *White Teeth*, approaches that aspect in that she narrates about the Chalfens, a middle-class white Jewish family. In *The Autograph Man* she takes a step further and creates a Chinese-Jew protagonist, as well as a black-Jew character.

Zadie Smith's novels comply with the maximalist traits. Maximalism – the tendency towards excess – creates a world in and of itself, as long as meaning is not inherent in the world and must be (re)created, but it lies deep inside, and not on the surface, and it is the writers' job to reveal this world to the readers. "The world is very, very complex and the writers who are going to be interesting and who are going to succeed are writers who have the kind of complexity to match the complexity of the world"[22], Zadie Smith admitted. And she has succeeded.

Selective Bibliography

Elkins, Lauren, "*NW* by Zadie Smith: Review" <http://www.thedailybeast.com/articles/2012/09/02/nw-by-zadie-smith-review.html> (June 10, 2015).

Ercolino, Stefano, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolano's 2666*, translated by Albert Sbragia, Bloomsbury, London, 2014, print.

Furman, Andrew, "The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer: Zadie Smith's *The Autograph Man"*, *MELUS*, Vol. 30, No. 1, *Indeterminate Identities* (Spring, 2005), pp. 3-17, Oxford University Press on behalf of The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS) <http://www.jstor.org/stable/41157909 > (January 5, 2015).

[20] *Cf.* Stefano Ercolino, *op. cit.*, p. 136.

[21] Andrew Furman, "The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer: Zadie Smith's *The Autograph Man*", MELUS, Vol. 30, No. 1, Indeterminate Identities (Spring, 2005), pp. 7-8, <http://www.jstor.org/stable/30029609>.

[22] Kathleen O'Grady, "*White Teeth*: A conversation with Author Zadie Smith", *Atlantis: A Women's Studies Journal*, Vol. 27.1 (Fall 2002): 105-111 <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/ogrady/zsmith2004.htm>.

Krickl, Heidemarie "Constructions of Identity in Zadie Smith's *On Beauty*", PhD thesis published at Wien Universität, May 2009, p.1 <http://othes.univie.ac.at/5213/1/2009-05-28_9801177.pdf> (June 11, 2015).

O'Grady, Kathleen, "The Empire Strikes Back: *White Teeth* by Zadie Smith", *The Women's Review of Books*, Vol. 18, No. 1 (Oct., 2000), pp. 19-20, Published by: Old City Publishing, Inc. <http://www.jstor.org/stable/4023519> (May 19, 2013).

Smith, Zadie, *White Teeth*, Penguin Books, London, 2001, print.

_____ *The Autograph Man*, Penguin Books, London, 2003, print.

_____ *On Beauty*, London, Penguin Books, 2005, print.

_____ *NW*, The Penguin Press, New York, 2012<http://en.bookfi.org/>.

Tynan, Maeve, "Only Connect": Intertextuality and Identity in Zadie Smith's *On Beauty*", ed. Tracey Walters, *Zadie Smith. Critical Essays*, New York, Peter Lang, 2008.

Urano, Kaoru, "From the Country House to the Painting: an ʻAesthetic' Adaptation of *owards End* in Zadie Smith's *On Beauty*", *Revue Interdisciplinaire "Textes & Contextes"* [en ligne], Numéro 7 (2012): "D'un début de siècle à l'autre – Les littératures du début des XXe et XXIe siècles dans leur rapport au siècle précédent",14décembre2012<http://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1641 ISSN 1961-991X>.

Wood, James, "All Human, Too Inhuman", *The New Republic* online, Thursday, August 31, 2001 <http://www.powells.com/review/2001_08_30.html> (July 19, 2012).

http://www.deeshan.com/zen.htm (May 31, 2015).

CURTEA DE ARGES MONASTERY. NICOLAE DAVIDESCU

Alina Luciana OLTEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract : In folk legend of the history of the interwar period building Curtea de Arges, in its many variants has been the subject of many studies, processing and interpretation of literary, aesthetic and philosophical. Such processing of the legend have taken only in the interwar years Nicolae Iorga (1922), Adrian Maniu (1922), Victor Eftimiu (1925), George Maior (1926), Lucian Blaga (1927), Octavian Goga (1928), Ion Luca (1933), Victor Papilian (1934), Vasile Voiculescu (1934), Coca Farago (1940) and others, so that we can even talk about a real "fashion". In connection with the philosophical and aesthetic aspects of the legend, in the same reference period appeared studies of D. Caracostea (Material southeast European and Romanian as Master Manole) and Mircea Eliade (Comments Legend of Master Manole), along with many others .

During the interwar period, the folk legend of the building of the Curtea de Arges monastery, in its numerous variants, was the subject of many literary, aesthetic and philosophical studies and interpretations by such authors as Nicolae Iorga (1922), Adrian Maniu (1922), Victor Eftimiu (1925), George Maior (1926), Lucian Blaga (1927), Octavian Goga (1928), Ion Luca (1933), Victor Papilian (1934), Vasile Voiculescu (1934), Coca Farago (1940) and others, so that we can even talk of a genuine, fashionable trend. There were other studies published during the same period in connection with the philosophical and aesthetic aspects of the legend, by such authors as D. Caracostea (Southeast European Material and Romanian Form - Mesterul Manole) and Mircea Eliade (Commentaries on the Legend of Mesterul Manole), along with many others .

Keywords: legend, interpretation, aesthetic, Meşterul Manole, history

„Poezie, sonoritate, muzică", „Dinamica echilibrului între *mundus sensibilis* şi *mundus intelligibilis* în poezia lui N. Davidescu" şi „Un amurg poetic "de sertar": poezia postumă",de subliniat faptul că primele manifestări ale lui N. Davidescu în spaţiul literar românesc au fost cele de poezie – de „poezie nouă" cum erau numite de tradiţionalişti manifestările poetice moderne. Deşi acestea au avut loc înainte de Primul Război Mondial, maturizarea poetului şi „înscrierea" lui recunoscută în peisajul poeziei româneşti s-au petrecut la începutul perioadei interbelice.

Din fericire pentru poemul ciclic, N. Davidescu a uitat în destul de multe cazuri de instrumentarul „ingineresc" şi „intelectual" şi s-a dedat cu pricepere bucuriei de a descoperi şi pune în valoare *funcţia poetică* a limbajului. Analizând bijuteriile poieticii lui N. Davidescu, am redescoperit *magia limbajului* şi resursele „muzicale" ale limbii române. Pentru că, atunci când din motive poate nici de el ştiute, N. Davidescu s-a dedat şlefuirii materialului de limbă, versurile lui au sonorităţi externe cristaline şi o muzică internă subtilă. "Fineţea filigranului unor versuri pe care am fi fost tentaţi să le considerăm parnasiene este totuşi asociată cu reflexele unui conţinut tematic şi etic apropiat de clasicism: „*Miros a tămâie şi-a vară şi-a tei/*

A staul, a flaut, a vânt, a viaţă,/ A pântec de fată culcată-n fâneaţă/ Şi-a zburdă de miei" (*Curtezanele*)."[1]

Sensul paradoxal al *Iov*-ului biblic, simbol al condiţiei umane tragice şi al damnării omului lipsit de orice vină, condamnat la „speranţă dincolo de speranţă", a rămas nedezvoltat suficient (sau, poate, neperceput ca temă) de piesa lui Nicolae Davidescu. În ipostaza sa de permanent *răzvrătit*, el a reţinut din marele poem sapienţial doar acea latură a eroului tragic care trecea prin „filtrul" personalităţii lui rebarbative şi reactive. Pe un alt plan, mai general, se poate afirma că *răzvrătirea* „extrasă" de Nicolae Davidescu din povestirea biblică exprimă şi ireconciliabilitatea între Atena şi Ierusalim, prezumată de el şi în bună parte asumată ca temei al atitudinii sale antisemite.

In perioada interbelică legenda folclorică a istoriei construcţiei Mânăstirii Curtea de Argeş, în numeroasele ei variante, a constituit subiectul multor studii, prelucrări şi interpretări literare, estetice şi filosofice. Asemenea prelucrări ale legendei au întreprins doar în anii interbelici Nicolae Iorga (1922), Adrian Maniu (1922), Victor Eftimiu (1925), Gheorghe Maior (1926), Lucian Blaga (1927), Octavian Goga (1928), Ion Luca (1933), Victor Papilian (1934), Vasile Voiculescu (1934), Coca Farago (1940) şi alţii, astfel că se poate vorbi chiar despre o adevărată „modă". În legătură cu aspectele filosofice şi estetice ale *legendei*, în aceeaşi perioadă au apărut studiile de referinţă ale lui D. Caracostea (*Material sud-est european şi forma românească Meşterul Manole*) şi Mircea Eliade (*Comentarii la legenda Meşterului Manole*), alături de multe altele.

Primul război mondial și momentele petrecute în diferitele închisori l-au „personalizat" pe Nicolae Davidescu ca poet, scriitor și critic literar, care a publicat cea mai mare parte în perioada interbelică. După al doilea razboi mondial opera sa a fost expulzată din librării și bibliotecile accesibile publicului larg, reamintită doar prudent spre sfârșitul anilor șaizeci ai secolului trecut. În prima parte a creației sale descoperim că pledează sistematic pentru o intelectualizare a procesului de creație poetică, în concordanță cu ideile simboliste, poezia sa tradează o oscilație a accentului pus pe cele două elemente extreme ale binomului platonician. Spre anii târzii ai scrierilor sale, plonjează direct în spațiul existenței sale dramatice: bolnav, cu familia destrămată, după moartea tatălui său, atmosfera politica i-a interzis să mai publice, fiind urmărit de Securitate.

Drama Mănăstirea Curtea de Argeș a lui Nicolae Davidescu a cunoscut două variante, una cu două acte și trei acte, ultima fiind cea pentru care optează autorul, în perioada interbelică (1922), cînd acest mit a a fost subiectul multor studii, prelucrări, interpretări literare, estetice și filosofice. Spre deosebire de predecesorii săi Nicola Davidescu ne menține în plan simbolic, dar schițează un conflict neașteptat și tulburător.

Într-un asemenea „cor" de interpretări şi re-interpretări succesive ale mitului, vocea lui Nicolae Davidescu se remarcă prin câteva acorduri distincte care, „ascultate" şi analizate din perspectiva timpului, prezintă o evidentă originalitate. Punctul de vedere al *dramaturgului* Davidescu a fost diferit de al tuturor autorilor menţionaţi, prin faptul că, fără a se îndepărta de semnificaţiile originare ale mitului şi menţinându-se sistematic în planul simbolic al *legendei,*

[1] George Calinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent,* ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 698

el a identificat şi alte faţete posibile ale misterului creaţiei umane şi a sugerat alte deschideri şi înţelegeri ale acesteia. Astfel, spre deosebire de mitul originar şi de predecesorii săi, Nicolae Davidescu a inclus în sfera creaţiei umane şi actele întemeietoare istorice, cum ar fi „descălecatul", specific Ţărilor Române. El a insistat pe actele întemeietoare istorice „descălecatul", specific Ţării Române, cu o excepţională densitate de idei. Se înscrie astfel în zona peripeţiilor spectaculoase, fără a avea legătură cu balada, ci doar decurgând din mit, nu se îndepărtează totuşi de semnificaţiile originare ci aduce în prim plan alte faţete posibile ale mitului creaţiei

Cu o economie de mijloace remarcabilă, orchestraţia scenică polifonică a dramei scoate la iveală o excepţională densitate de idei. Această orientare, deşi paralelă cu aceea a materialului folcloric original (*legendei*) şi a majorităţii interpretărilor culte ulterioare, conţine însă unele particularităţi ale interpretării specifice lui Davidescu, consonante într-o anumită măsură cu unele atitudini mai rezervate şi mai prudente în ceea ce priveşte justificare sacrificiului de sine (sacrificiului suprem) în numele idealului unei opere desăvârşite, chiar dacă aceasta este concepută şi realizată ca fiind spre folosul (spiritual) al umanităţii.

În ceea ce priveşte structura textului dramatic ca atare, prima observaţie este aceea că însuşi titlul piesei denotă orientarea autorului nu spre *creator* (Manole) ci spre *creaţie* (mânăstirea), ceea ce configurează *de plano* orizontul lecturii şi al interpretărilor ei posibile. Acest lucru diferenţiază lucrarea lui Nicolae Davidescu de cele mai remarcabile lucrări apărute în perioada interbelică, *ale căror titluri îl aduc în prim-plan pe Manole*: Lucian Blaga, Victor Eftimiu şi Octavian Goga: *Meşterul Manole*; Adrian Maniu: *Meşterul*; Ion Luca: *Icarii de pe Argeş*. Fără ca prin aceasta Nicolae Davidescu să realizeze o „monografie" a mânăstirii sau să-l excludă pe Manole din centrul atenţiei, titlul constituie un *memento* al perenităţii operei în raport cu implacabila dispariţie fizică (şi/sau chiar din memoria colectivă, într-un timp suficient de lung) a creatorului. În plus, acest titlu, binecunoscut cititorilor români (tot aşa de cunoscut precum erau subiectele tragediilor antice pentru spectatorii lor), furnizează un *ne-spus* comentariu metatextual şi o primă informaţie asupra obiectului, derulării şi chiar moralităţii ce va rezulta din piesă, în raport atât cu opera cât şi cu creatorul acesteia.

O altă diferenţă, esenţială, faţă de *legendă* este aceea că în timp ce în *legendă* Manole recurge la un vicleşug spre a-şi înzidi soţia, asigurând-o că este vorba doar de o glumă, în piesa lui N. Davidescu Ana acceptă, lămurită de Manole, sacrificiul, înţelegând şi acceptând semnificaţia gestului de abnegaţie făcut. Această acceptare tragică, interpretată de Gh. Ciompec ca o „convertire spre înalt a unei fiinţe esenţial telurice", este mai curând o manifestare a dragostei Anei pentru soţul ei, dragoste la fel de mistuitoare ca şi patima lui Manole de a construi mânăstirea. De asemenea spre deosebire de *legendă* şi de cele mai cunoscute prelucrări ale mitului din literatura română cultă, în piesa lui N. Davidescu Manole nu participă direct şi nici măcar nu asistă la înzidirea Anei, întregul proces fiindu-i descris analeptic de meşterul Drăguşin – un fel de şef nemijlocit al echipei de zidari.

Este acesta un prim semnal al înstrăinării lui esenţiale de opera abia încununată şi al sentimentului inutilităţii fundamentale a sacrificiului? Este o primă crispare provocată de frigul de moarte al singurătăţii unei vieţi trăite în continuare fără Ana? Autorul piesei aprinde doar scânteia acestor întrebări şi lasă cititorului deschisă orice interpretare ulterioară posibilă, bazată pe aporturile emotive şi imaginative ale universului său personal. „Frigul singurătăţii"

lui Manole intră într-o consonanţă subtilă şi oximoronică doar în aparenţă cu focul pasiunii creatoare: lexemul „pasiune" îşi are etimologia în verbul latin *pati – a pătimi*. În locul bucuriei împlinirii construcţiei mânăstirii, al înflăcărării desăvârşirii până la înălţimi de capodoperă a operei sale, Manole se simte cuprins de frig, ca şi cum, odată cu căldura vieţii Anei, în zidurile mânăstirii a intrat şi căldura vieţii sale de-acum însingurate.[2]

După părerea lui Mircea Eliade, "un final care să fi condus şi la moartea violentă a lui Manole (precum în *legendă* sau în piesa *Meşterul Manole* a lui Lucian Blaga) ar fi constituit singurul mod care îi mai era îngăduit acestuia de a-şi revedea soţia iubită. Dar N. Davidescu îl lasă pe Manole în viaţă: subiect şi obiect sfârşit şi înfrigurat al Creatorului. El foloseşte astfel o tehnică proprie şi, în perspectiva timpului, foarte modernă privind îndeplinirea cerinţelor specifice deznodământului unei drame (care, teoretic, ar fi trebuit să asigure că la terminarea ei „totul a fost clarificat"), lăsând să subziste în sufletul cititorului sau spectatorului sentimentul că „totul nu a fost spus", şi să-l determine să revină în repetate rânduri asupra unui final ce pune tacit în discuţie însăşi justificarea sacrificiului."[3] Imaginaţiei cititorului sau spectatorului i se oferă câmp liber pentru construirea unor *alte* structuri narative, care să conducă la găsirea unor circumstanţe agravante sau atenuante pentru reformularea „sentinţei" date de Nicolae Davidescu lui Manole.

Deoarece ideea de bază a textului dramatic al piesei este focalizată pe justificarea, acceptarea şi analiza implicaţiilor sacrificiului asumat de Manole şi, mai ales, de Ana, dialogul dintre Manole şi Ana în legătură cu necesitatea sacrificiului (actul II, scena 3) constituie miezul cel mai tensionat al acestuia. Deşi în mentalul arhetipal popular, şi nu numai, noţiunea de creaţie *este* legată de noţiunea de jertfă şi moarte, iar omul nu poate crea nimic *desăvârşit* decât cu preţul vieţii sale *„numai Dumnezeu poate crea fără să-şi diminueze fiinţa",* spune Mircea Eliade[4], în mentalul omului modern se impune tot mai pregnant o reevaluare a justificării jertfei şi morţii pentru un demers care, oricât de idealist ar fi imaginat sau oricât de *desăvârşit* ar fi realizat, rămâne minor faţă de culmea *Creaţiei* - viaţa unui om.

Această „descoperire" contemporană impune o temperare a predispoziţiei pătimaşe pentru orice sacrificiu acceptat în numele unei idei ce nu ţine seama de unicitatea vieţii individuale a creatorului şi a semenilor lui. Din acest motiv, apreciem că, deşi aparent adeptul viziunii lui Mircea Eliade în ceea ce priveşte relaţia intimă dintre sacrificiu şi creaţie, N. Davidescu a perceput că nu orice creaţie „merită" orice sacrificiu şi a pus de fapt la îndoială interpretarea curentă a mitului.

El foloseşte o tehnică proprie, foarte modernă privind îndeplinirea cerinţelor specifice deznodământului unei drame, lăsând să subziste în sufletul cititorului sau spectatorului sentimentul că „nu a fost totul spus" şi să-l determine să revină în interpretarea unui final ce pune tacit în discuţie însăşi justificarea sacrificiului. Astfel i se oferă cititorului sau spectatorului câmp liber pentru construirea unor alte structuri narative, care să conducă la găsirea unor circumstanţe agravante sau atenuante pentru formularea „sentinţei" date de N. Davidescu lui Manole.

---

[2] Alexandru, Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 105.
[3] Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Editura Junimea, Iasi, 1992, p. 73.
[4] Idem.

Mănăstirea Curtea de Argeș este prezentă ca o schiță a unei lucrări viitoare, nedefinitivată editorial, este totuși o reușită a valorificării mitului jertfei. Nicolae Davidescu consideră ca un act demiurgic creația deoarece este ceva ce rămâne veșnic, iar gestul făptuitorului uman trezește mânia demiurgului, care se vede concurat. Doar jertfa poate domoli mânia divină.

Creația este pentru meșterul lui Davidescu un act primordial, prin creație omul se aseamănă zeilor și opera sa se înscrie armoniei perene a lumii. Manole de aici reprezintă vârsta marilor elanuri în opoziție cu meșterul Drăgușin care simbolizează maturitatea înțeleaptă. În momentul zămislirii operei nemuritoare, Manole e un vizionar egal demiurgului, simte că zidește precum Dumnezeu a zidit lumea, fiind stăpânit de patima creatoare reprezintă fantasma frumuseții absolute. Reușește să o convingă pe Ana pentru a putea realiza o operă fără pereche, oferindu-le tuturor posibilitatea de a depăși condiția modestă, pentru că îi pune în contact cu forțele primordiale.

Deoarece ideea de bază a textului dramatic al piesei este focalizată pe justificarea, acceptarea și analiza implicațiilor sacrificiului asumat de Manole și, mai ales, de Ana, dialogul dintre Manole și Ana în legătură cu necesitatea sacrificiului constituie miezul cel mai tensionat al acestuia.

Deși în mentalul arhetipal popular noțiunea de creație este legată de noțiunea de jertfă și moarte, iar omul nu poate crea nimic desăvârșit decât cu prețul vieții sale, în mentalul omului modern se impune tot mai pregnant o reevaluare a justificării jertfei și morții pentru un demers care, oricât de idealist ar fi imaginat sau oricât de desăvârșit ar fi realizat, rămâne minor față de culmea Creației- viața unui om.

Bibliografie:

Calinescu,George, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent,* ediţia a II-a, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Ciompec, Gheorghe, Motivul creaţiei în literatura română, Editura Minerva, Bucureşti, 1979

Eliade, Mircea, *Meşterul Manole, Studii de etnologie şi mitologie,* Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, Studiu introductiv de Petru Ursache, Editura Junimea, Iaşi, 1992

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului,* În româneşte de Paul G. Dinopol, Prefaţă de Vasile Nicolescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1994

Eliade, Mircea, *Profetism românesc,* vol. II, Ed. Roza vânturilor, Bucureşti, 1990

Eliade, Mircea, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Ed. Publicom, Bucureşti, 1943 Kernbach, Victor, Miturile esenţiale, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1978

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 105.

Taloş, Ion, Meşterul Manole. Contribuţie la studiul unei teme de folclor european, Editura Minerva, Bucureşti, 1973

***Davidescu Nicolae, Tragedia unui comedian, roman de Victor Eftimiu, în „Aurora”, anul IV, nr. 874, 20 septembrie 1924

MIHAI EMINESCU, MIRCEA ELIADE AND VASILE VOICULESCU'S WATER SYMBOLISM

Preliminaries of a comparative study (I)

Mihaela-Gabriela PĂUN
University of Bucharest

Abstract: The study "Mihai Eminescu, Mircea Eliade and Vasile Voiculescu's water symbolism. Preliminaries of a comparative study (I)" is an application on the literary domain. It takes into consideration the symbol and the aquatic symbolism reflected intheoretical views and visible in the work of Mihai Eminescu, Mircea Eliade and Vasile Voiculescu.

This primary impression is examined with the help of the symbolic concept as a conscience product as seen by J. Chevalier and A. Gheerbrant; semantic vector by Gilbert Durand; special type as open imagination in poetics by G. Bachelard and symbolic thinking by Mircea Eliade.

In all mythologies the water is the symbol of all virtualities as an important source of the shapes that rises and reinstates cyclic in aquatic. Concerning Mircea Eliade „he thinks that the waters rule the beginning and the end of every cosmic and historic cyclic, supposing too, that the waters purify and regenerate because they annual the history" (M. Eliade, 1992, p.188).

Keywords: water, symbol, aquatic symbolism comparative study, aquatic symbolic visions.

1. Introduction:

The water is the substance symbol of all virtualities in the human mythologies "from which all the shapes appear and where they come back, through regression or disaster. The waters were at the beginning, they come back at the end of every historic or cosmic cycle (M. Eliade, p. 183). In general, in literature, the aquatic element manifest apparent in two ways: good water which nourishes, cures and purifies, and malefic water that appears through bad waters, bad smelling, storms, floods until ravage.

But, although it seems"murderous" in different existence moments, she changes taking again a regenerative cycle. I am taking here into consideration the purify function of universal floods whose symbolism keeps into different dining rituals , inclusively the Christian baptism all revealing „a new life".

Although the aquatic element is so important in life existence in folk cultures the water references goes beyond the archaic stratum. Starting with Bachelard's work we propose to realize an identifying of this symbolism, in Eminescu`s creation, Voiculescu`s fiction and Eliade's fiction.

2. A brief radiography of the symbol concept

a) The etymology symbol concept

Etymologic the word ,,symbol" comes from Latin language and "σύμβολον" – simbolon, in Greek language calling a representation of a think, concept or quality. As for the origin of the word ,,symbol" it is interesting Clare Gibson`s establishment from the book ,,Sign and Symbols": ,,It derives from an ancient Greek custom, that of breaking in pieces a clay board, every member of the group receiving a piece at separation; when the group was gathering again, the pieces were reassembling – *sum- ballein*, ,,to put them together" as in a mosaic, and in this way it was established the individual identity of the groups. The shells of the Eleusine secrets accomplished a similar function. Thus appeared the Greek word "sumbo-lon", "recognizing sign" and, from this point developed the Latin symbolum (C. Gibson, 1988, p. 8)

In the Romanian dictionary the word *symbol* names: 1). Sign which represents or evokes a concept. 2). Conventional sign used in science and tehnics. 3). Expressive method in art and literature troughout it is replaced the name of a thing using a sign name. 4). Image or object with magic or mystic value. 5). The ensemble of formulae which represents the essential dogmata of Christianity" (Nodex, 2002).

The symbolism it is the literary current appeared in France at the end of XXI century. Its name appears in Jean Moreas`s article, proclamation of the current: "*Le symbolism"*, in 1886. Appealing to the symbol the sensibility of the poem is restored. The role and the sense of the symbolist poem is specified by the French poet Mallarme: ,,To name an object means to leave three quarters of the poem`s joy which is made to guess little by little; to suggest, here is the dream" (Mallarme). In Romanian literature precursor of the symbolist current is Mihai Eminescu, through the poems ,,Dintre sute de catarge" ("From hundred of masts") and ,,Melancolie" ("Melancholy"). The theorist of the current at us, it is considered to be Alexandru Macedonski.

The man is the complex being who from a creator and signs beneficiary position always lines between two parallels and interdependent words: in the objects and signs world"(I. Evseev, 1985, p. 5). Without insisting over the multiple meanings of the words "sign" and ,,symbol" we propose to differentiate these two concepts Knowing that ,,at the beginning of the symbol it was the sign, as monosemic unit, functional only in a given context, as Jean – Marie Klinkenberg says, because "it, the sign, allows to manipulate the things in their absence, playing the substitute role"(J.-M. Klinkenberg, 2004, p. 185, p. 27). In the same way, the sign generates the symbol and this is polysemic.

Consequently the symbol detaches of the sign-base by multiplication "when it transposes in optimum informational state, meaning it becomes capable to communicate as more as possible" (I. Evseev, 1985, p. 30). The symbol determines the existence of an affective reaction. This idea is sustained by Jean Chevalier and Alain Geerbrant, too in "Symbols Dictionary", considering the sign an arbitrary agreement where the significant and the significat (the object and the subject) stay alone one another, as the symbol "supposes homogeneoumess of the significant and the significant, to the sense of a dynamism organizing'' (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1994, p. 23). And, more than that, through his action over the thinking, the symbol ,,takes us beyond the signification, coming from the interpretation, conditioned at its turn by some predispositions. The symbol is charged with sensitiveness and dynamism. It represents in a certain way, covering in the same time,

realizes, dividing up. The symbol acts over mental structures" (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, p. 22).

.

b) The concept is sustained by the researchers under 4 aspects:

b1. Jean Chevalier & Alain Gheerbant: The Symbol as a product of the conscience

In „Symbol Dictionary", Jean Chevalier and Alain Gheerbant think that the symbol is the product of an individual conscience, but a collective psychology having different meanings depending on whom interprets it, the time when it takes place. They identify the following functions of symbols:

- The mediating function, as a binder: it creates small bridges, reunites separated elements, ties and sky by the Earth, the mind by soul, nature by culture, real by dream, unconscious by conscience (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, p. 41).
- The function of unification force creates the man' s connection with everything that is around him on the base of existence axis: social, mental, religious, cosmic, on one part, and the union of three existence level: terrestrial, celestial, inferior, on the oder part.
- The substitute function allows the conscious accessibility of some affective or semantic loadings through what we could call „a mask": „The symbol, it substitutes, in a figurative way, to the answer, to the solution demanded by a question, by the solution to some conflict situation, or to the satisfaction of a desire which is not yet settled in unconscious" (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, p. 41).
- The pedagogical and therapeutic function of the symbol allows the man's identification with a superior force stimulating the creative imagination. From the pedagogical point of view, the individual is connected to the social environment indicating the persistence of the values and self identity. In this way, it affirms: „an epoch without symbols is a dead epoch; a society deprived of symbols means a society without life; a civilization which lost its symbols is struggling with death; it could not have a place only in history" (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, p. 45).
- The resonance function takes into account the vibrations in the collective and individual conscience. That is why the vitality and persistence of the symbols" depend on the attitude taken by the conscience, and also by the information given by the unconscious supposing a certain participation at the mystery, and a certain consubstantiality with the invisible" (J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, pp. 46-47).
- The transcendent function encourages the conscience evolution because it allows the harmonization of the opposites.
- The transformer function of the psychical energy allows the symbol the integration in what Adler was calling "the conscious behavior"(J. Chevalier & A. Gheerbant, 1995, p. 48).

b2. Gilbert Durand- The symbol as semantic vector

In „Symbolistic image" Gilbert Durand associates the sygn symbol, but opines that "the sign can not refer only to a sens and not to a sensitive think" (Gilbert Durand, 1999, p. 16). He, also remembers Lelande's opinion who was define the symbol as being "every concrete sign which evokes through a natural report something absent or imposible to perceive" (A. Lelande, apud Durand, 1999, p. 16); Jung's opinion according to"the best name or formula for a relative unknown state, but recocnised as being and also necessary which can not be initial appointed more obvious or more characteristic" (C. G. Jung, 1997, p. 642) and P. Godet's opinion who consideres the symbol a source of ideas among others" (P. Godet, p. 125). But, to the theoretician the symbol is: "a representation which makes a secret sens to appear, it is the revelation of a mystery" that makes the visible invisible and unspeakable.

In „Antropological structures of the imaginary" Gilbert Durand identifies at his turn a series of nucleas – images that discover the symbolism in general and can identify the aquatic symbolism. He speaks about symbol the nocturnal and diurnal imaginary:

a) The symbols of the diurnal imaginary:
   - *The beast symbols*: brutally, the ogre archetype.
   - *The"nictomorfe" symbols*: darkness, sad water, the spider and the net, the fatal woman.
   - *The"catamorfe" symbols*: fear, the meat euphemism, the digestive belly and sexual collapse.
   - *The ascension symbols*: the wing, the bird, the permanent staire, the sacred mountain, the sword, the scepter, the sovereign, the bow, the archer, the arrow.
   - *The spectacular symbols*: the sun of the light, the golden, the white, the azure, the eye, the verbs, the crown;
   - *The"diairetice" symbols*: baptisms and purifications – spiritual weapons.
   - *The rituals symbols*: the purifying fire, the warrior weapons.

b) Symbols includes in nocturnal imaginary:
   - *Inversion of the symbols*: the sexual and digestive belly, visceral slowness, ual personalty, the night colour, the night's music;
   - *The euphemism symbols:* the Big Aquatic Mother, the Big Telluric Mother.
   - *Intimacy symbolis*: the house and the cup, the resting and the grave, food and substances: milk, honey, almonds, the cosmic wine, the alimentary wine.
   - *Cyclic symbols*: the sacred triad, the calendar, the lunar cycle, the androgynous, Satan, the orgy, the chaos, the Flood, the vegetable cycle, initiation, initiated cripple, the chrysalis, the beetle, the snail, the snake, the frog, the cycle technology, the cart, the wheel draught.

(after Gilbert Durand: *The Anthropological structures of the imaginary,* București, Editura Univers Enciclopedic, 1998).

b3. Bachelard – The symbol as particular type of open imaginations in poetics:

In modern poetics the elements: water, earth, fire, air, are archetypes of the creative imagination represents în Gaston Bachelaerd's vision in "images series" that reproduce „the man's ancestral experience in front of a specific situation […] that can impose to any man" (Elena Tacciu, 1979, p.11). Thus, he defines his poetic through essential images, specific to human unconscious which expresses the man and the univers defining "the affective space

from the inside things" (Elena Tacciu, 1979, p.11). Looking for the original sense, "the imaginate images are sublimations of the archetype then reproduction of the reality […] situated between the image that goes before the knowledge and that precedes the reverie (Gaston Bachelard, 1974, p. 4, p. 234). Concerning the vision Mircea Eliade in the introduction at „Images et symbols" affirms that poetic dreams and images extend the sacre symbolism and ancient mythologies - Water's and Earth's images" (Mircea Eliade, 1952, p. 22). Bachelard thinks that the substance lets itself being valued in two ways: the one of the study appearing as „unsondable, as a mystery" and the other of „the development" looking like „an inexhaustible force, as a miracol", both educating an „open imagination"(Gaston Bachelard, 1995, p. II). As for "The Wather's Symbolism", Bachelard in „The Water and the Dreams" presents the poetic conscience in the origin's image moment and he identifies these nuclee as part of works (literatury works). Through his study, the theoretician proposes to dicover that particular imagination type" which confers to the water a type of destiny […] that metamorfoses all the time the being substance" (Gaston Bachelard, 1995, p. 11). The aquatic images do not impose as those of fire and earth, they do not connect with their power, […] they do not stir up in our being a profound emotion […] being quickly do not let a temporary emotion, […] some shapes appeared from water are more attractive, more insistent, more dense: reveries more materialistic and more profound return here, our internal being engages deeper, our imagination dreams closer to the creative actions […] the water becomes behavier, dark, deep it materializes" (Gaston Bachelard, 1995, p. 27). Thus, in his opinion, more aspecs water imposes: clear, spring and flowing water, that communicates, as a "simple ornament"; deep waters: Stagnant Waters, dead waters. Heavy water- all these aspects Bachelard reveals in Edgar Alen Poe's creation under different shapes: coposed waters, unification water: water with earth, water with fire, earth with fire, water and air (sky); maternal water and feminine water are aspects presented by Bachelard from Novalis; we also identify in his literary work: Purity and purification. The water morals; and also the Supremacy of fresh water.

b4. Mircea Eliade – the symbolical thinking

In Mircea Eliade's opinion the first "thinking syntheses" of people are possible through language symbols: "the magic connection between Night, Water, Woman, Fertylity, Death, and imorality through which it tries an explanation of all cosmic life and a sum of the existence levels in an unique image"(Mircea Eliade, 1943, p. 53).

This as an explanation instrument, makes possible the connection of man with the sky and the earth: "What makes characteristic the symbol and differentiates it from other shapes of knowledge is the coexistence of significances. The syntetic structure of primitive thinking finds an excelent expression symbol, wich unifies different levels by the cosmic reality, without neutralizes. The polyvalency of the symbol makes possible the coexistence of senses too, in the same time, keeps „the varied", the heterogeneous" (M. Eliade apud I. P. Culianu, 2004, pp. 29-30). Concerning the original meaning of symbols Paul Ricoeur thinks that the original sense of realised symbols based on thinkings and archetype attitudes do not lose, despite transformations to wich they are submitted (P. Ricoeur, 1988, p. 40). Relating to this

essential sense, Eliade identifies another one: the magical. That is why he affirms: ”the essential sense, cosmic, of a symbol or rite can bel ost being replaced by the magic meaning which at the beginning had only a secondary part” (M. Eliade, 1992, pp. 57-58).

b5. Standard elements of the aquatic fantastic:

In my opinion, from the fantastic standard, in general and the aquatic standard particularly must take part: the aquatic fantastic characters, releasers of fantastic and faantastic situations.

I consider that there are *fantastic characters*: the fisherman, the springman, man - water snake, fisherwoman, water pixy.

I consider that there are *fantastic situation*: the trip on boat in the death river, to prick the water with the rod, the water submission by spell, excessive swating.

I consider *being releasers of the aquatic fantastic* the kiss on the forehead, the smelling of red handkrchief that brings forgiveness, the magic liquid, the sleepy, the kerchief that generates water, the human ashes, that generates water.

3. Aspects of water at Mihai Eminescu, Mircea Eliade and Vasile Voiculescu

In Voiculescu fantastic vision we can identify deep waters, stagnant and impetuous waters, water that swallows grave, boat. În the short story ”Amin the fisherman” the water appears as being threatening, with water appears as an immeasurable row of hills that rolls”,and which overflows over shores and transmits to the natural movement of the water another flow.

Thus from a collector river, The Danube fills the marshes, rivers, brooks that becomes narrow for the „crazy torrents”. The lack of ballance concerning the nature it is transmitted to the water too. Its flows implies the modification of the habitat too for the piscicultural population that invades the terrestrial space: ”amounts of fish of all species, of all size, from sheat fish and carps as calves, to quick-swimming little fish as insects. Hit by flooting ice, tired of mud, taken by she quickness stormy floods, hit by waves, the fish were looking for scape at the shores and they were flowing helter-skelter with the flood” (V. Voiculescu, Amin the fisherman, p. 27). Another lack of balance a mixture between teluric and aquatic, represents the unnatural appearance of the fisherman: ”Amin has in all his being something of big amphiban. Tall, doltish, with big chest, belly part, the both lovers find very long too, he shortens and lengthens in water, scampering like the frog from the bow of all joints from all bones” (V. Voiculescu, Amin the fisherman, p. 28). He knows she water’s secret, he knows to appreciate their power: ”What know these empty heads? Do not look at the face: the waters change their movements from the bottom. There happens the changement. The powers are below […]. Next to the shores the waters calm down. It does not take long and they come back. There is not power even in the middle. The river is going to throw up soon into the Danube”(V. Voiculescu, Amin the fisherman, p. 24). The ability of interpreter of water’s wish differences him of the other people who listen to him and follow him: ”The water was until neck and was hitting him with foam and stammerings. The chest, hands, legs were buzzing in

different ways after the special levels to where they were sitting in waves and were touching like some anntenae the fast fluents, the hardness like a strong body of the waters' hitting in every corners of the body and they were drawing endings. The sobs, especially, were walking, measuring, were taking notes about waters' thoughts from the bottom where the fish are running. They sink, all, for some times; it delayed low and in the end came up very determined"(V. Voiculescu, Amin the fisherman, pp. 24-25). In the short story, the water is a mirror that captivates the real world who " comes into ….saved azure"(V. Voiculescu, Amin the fisherman). We notice the existence of some images of reflection: the sky from the water, the superior (hight) projected into profound, the contemplative look is directed deep towards "the glory of the high profound"(V. Voiculescu, Amin the fisherman). But the one that gives a unique images of the reflection an exciting panoramic beauty is Eminescu through the hot water. In "Cezara's death", the sea has an exciting view. Cezaras' look is captivated by a fire that was burning like a fire on the sea"(Eminescu, *Cezara's death,* p. 42). Then, he saw that "the fire was flowting on the water", being a fire on a boat, but it was too late to save. In his part, the both lovers find in the blue waters a refuge that releases by the reality: The sea was taking in her soft and blue bed two dead bodies, linked very closed into embracing, and the mind, blowing through an old tree branchers, was moving between bent branchers, the bones whited by the water's flowting of a man with long beard, whose prophecy has accomplished" (Eminescu, *Cezara's death,* p. 45).

The water is "the gate" towards another dimmension that allows to Amin from "Ammin the fisherman" by V. Voiculescu the meeting with "the sturgeon", the spiritual archetype of his fiserman's people that swallow stars. This image of water-gate could be taken from Eliade as we meet it even in "On Mântuleasa Street", where Iozi, the Rabbi's son discovers in „an abandonated cave" full of water, to look for who knows what kind of sign and if he finds all the signs, he is going to know that in the cave, there is a magic place, there you can pass on the other realm" (M. Eliade, On Mântuleasa Street, p. 513). Coming back to Voiculescu, and his short story, under the view incidence, the water discovers "the secret". At the begining the water was yellow, not transparent then, Amin begining to see clear until the deepnesses. She becomes transparent and clear, discovering to the new view strata, strata of fish. In this aquatic cosmos populated with huge fish and sturgeons like dragons, watching over deepnesses, triumphants of all torrents were the huge sturgeon stays hiden behind the constellation, that claims the human being as an "ax magneticus", Amin rediscover his primordial identity and becomes thought, arriving to the eternal origin spirit, owertaking the limits of individual being like Dionis in Eminescu's short story "The Poor Dionis", and identifying itself, like this , with beings from the same substance (the monk Dan at Eminescu), with all: "It was not a part, it was creating, it was accomplishing with the whole, everything that was outside. And everything that was outside it was filling with it […]. He got into hiding places of first (inventions) appearances, he was going through all obscures places displayed from she beginnings, he was seeing everything, he knew everything [...]. His narrow walls were bounding him…"(V. Voiculescu, Amin the fisherman, p. 43, p. 42). Water becomes grave at the end of the short story, because the fisherman, although he works under water at the fish trap, he abandons himself in sturgeon's ideal favour, escaping from reality.

The water's sight – grave is more visible in narrative stories: "The Lake" by Vasile Voiculescu, " Cezara's death" by Mihai Eminescu and "The Snake" by Mircea Eliade. At Eminescu in "Cezara" and at V. Voiculescu in "Amin the fisherman" and „Lostrița", but in a certain way, and in "The Snake" by Eliade, the lake is "a great calm eye", after Bachelard opinion, but it also has valencies of clean water, fresh, or fast, opaque, killing water. Comming back to the water that smallows, grave, we notice in Voiculescu's narrative story has conservative – eternal valencies ("Cezara"), like Eliade ("On Mântuleasa Street"). In "Bad Lake", water, for Gheorghieș is at the beginning "support – nest of reed" that wraps up at birth, that it is calm as in the end it becomes hostile. What determines this change of atitude of character – lake? From the title we notice that water is "bad", meaning hostile, with murderous intentions: Haunted by spirits and inner eddies, the lake, it is known that it is without bottom, bad lake: it takes by force and does not let go what it finds in its way. At the survace, it seems clean and tempting. But at small distance, beyond, there swarms a live net of greedy hornwort, dispersed like an endless octopus which catches you and tangles you without scaping. In some moments, the mountain lake pulls you in one innumerable wells and corners that line it where closes you like in a purse" (V. Voiculescu *The Bad Lake*, p. 294). But, the lake lets itself known, it is peaceful, protector, as long as Gheorghieș, like water being, respect its laws and keeps its secrets. The moving away of the native place and the renunciation at purity draws the tragic end by drowning, but even the captivity after death. No people's effort is not enough to redeem the dead body from deepness, not even the rummage of purses, hooks or trawls, not its dynamite. This last try brings after itself a piscicultural amount that makes people "forget" the researchement and enjoy by abundance, on one side, but it can be considerated charity that lake offers for a creature that belongs to it, on the other hand.

If at the beginning the water's image is strange, because "it was staying dull, deep into it self, clinched over its prize that it was keeping with obstinacy at bottom" its taming and the aquatic ghosts relieving taks place by Savita intervention "an expert of water's secrets"who after a magic ritual strings the aquatic surface to find the death's soul and pull it up from deepness. "The old woman […] started to cut the waters for who has mistaken and profaned it. It was getting up and was watching the sky, it was benting over the waters, crossing them with its […] staff in the four distances to which they were leaving like circles […] she gropes in the waters secrets place the body of the drowned" (V. Voiculescu *The Bad Lake*, p. 293; pp. 300-301). The dead body's view allows us to say that bad water is devorating too: the boy "pulled out at the store, was lying green-violet, swollen ugly, pecked by fish, shred by crabs, with hornnort and not hair, shells on chest" (V. Voiculescu *The Bad Lake*, p. 303).

Another vision of water ' s power over dead body Eminescu offers us in "Ce zara": I will stay on a river side … And in my palms turned to the eternal spring of life "The Sun". The river flowing forever feresh […]. To dissolving me and until with the whole nature, but protecting me by rotten. In this way, my dead body will stay for many years under the flowing torrent, like an old king from fairy tales, slept for hundred of years (M. Eminescu, *Cezara*, p. 38). Here we notice the real water that flows, like a hiding wall for the naked body of the monk, and , at the same time, its capacity to sanctify the body and giving it immortality. An

anusual aspect of water – the charmed lake, we meet it at Eminescu, Eliade and in a small measure at Voiculescu, too. At Eminescu in ”Făt – Frumos din lacrimă” – (”Prince Charming”)- the lake has as germinative source the kerchief thrown by girl that becomes water: born from spell, the lake has ”an immense glitter, clear, deep, in whole mirror the silver moon washes in deepness with the fire stars, too (M. Eminescu, *Prince Charming*, p. 32).

M. Eliade the bewitched water is the direct result of thinging projection of the ”magician” over the space, she appearing from ground in the glass basin created from nothing: ” Suddenly he lifted his hand in the air and caught something […] it was a long line but of glass […] the line became a wide and tall window […] it took it from a side and he began again to draw it and the window was coming after him: in two or three minutes, be was making a glass basin of same metres, a kind of enormous aquarium. Then we saw how water was springing out from earth, with power and the basin was all full […] he made some sings and we saw a species of great and coloured fish, swimming in the basin …..without taking off the cigarette from his mouth he went through glass, like a shadow and in the basin. He stays there, in the water, among fish, for some time, to see him well all of us […]. He came out of basin as he went there, going through glass, with the cigarette in the lips ’ corner, with the fish in his hand […]. We were watching especially him […] he had not even a drop of water on him, not on his face or clothes [...]. He took the fish, came close to the basin, held his hand through glass and left it into the water. Then he clapped his hands aid the aquarium with fish and every thing had disappeared”(Eliade, *On Mântuleasa Street*, p. 526). In my opinion, Voiculescu, the bewitched water appears in ”Bad Lake” as only under the impulse of Savita’ s speel, the water becomes obedient and returns the dead body: like the wells and treasures seeker, with the magic wand in hands, she fumbles in the waters’ secret place the lost body of the drowned […] after a short effort, the waters accepted and released the capture animated by the hook of a pole” (V. Voiculescu *The Bad Lake”*). The lake image has another dimension in Eminescu’s work, ”Cezara”. He is hiden in a ”heaven surrounded by sea”, on the island being, like the opposite of Voiculescu’s work (M. Eminescu, *Cezaa,* p. 41). Being a water from paradise, pure she has an useful effect over Cezara who ”is throwing in the clean lake, whose water was making her sleep”(M. Eminescu, *Cezaa,* p. 41). Then under the night’s looks ”the calm water of the lake wich surrounds the grove was polished and shaking, was throwing from time to time the glittering waves to the sleepy shores […]. She came next to the lake and saw a gravel path under water. She started passing and the water was running rolling round her ankles”(M. Eminescu, *Cezaa,* p. 41). The narrative story ”Cezara” can be considerated a poem of feminine waters generating dissoluteness of love and death. In this context hierofania rhythmed of water is symbolized by Euthanasius’s death, and also by Ieronim’s sleep. Thus, this alter ego at Eminescu sinks in the element’s generator being: ”Often, in hot nights he was sleeping naked on the shores of the lake, covered only with a linen cloth, and then the whole nature, the white rivers babling, the rumble of the sea, the greatness of the night were taking him into a very deep and happy sleep, where he was living like a plant, without pain, dream, wish” (M. Eminescu, *Cezara*, pp. 38-39). The Adamic’s image of Ieronim is completed by Cezara, a paradisiac Eva like Venus’s emanation of feminine waters: Related to Cezara’s the aquatic element is bivalent hermaphrodite gifted

with erotic magnetism: ”When her leg was touching the sea, when she was feeling the waters wetting her body, her smile was becoming nervous and wild, with all her childhood; in the battle with the old ocean, she feels being young again […] and she lets herself to the noisy embracing of the ocean […] laying noisy on the bed of waves”(M. Eminescu, *Cezara*, p. 40). We notice the existence of another symbolic cycle obvious in the girl’s swimming who abandones herself, mating with the ocean, male, of course.

Another hypothesis of heaven water we meet it in the raving lake, on the moon in ”Poor Dionis”. Here, the blue of wave on one side reflects an the other captivates the view in her that makes visible. A ”blue lake”, that was reflecting in its profoundness all its crown of groves wich were surrounding it and was opening to the eyes a world in deepness […] it put two suns and three moons in the blue deepness of the sky […] an enormous river…….it seemed that it was taking its islands as some ships covered by groves. The glittering mirrors of its waves reflect in the deepness the icons of stars, as, looking at it you feels that you are watching in the sky [...]. Their dark groves on the shores we painting on the bottom of the river, seeming that from one and the same root a heaven was raising in the light of dawns, another one was going deep on the bottom of the water” (M. Eminescu, *Poor Dionis*, pp. 71-72). The blue of the water maintains in this raving heaven and when it wanders through ”dark forests” where ”water was barely glittering from time to time touched by a ray […]. The waves are laughing and driving their world, until, suddenly, the river hobbled by rocks and mountains, are gathering together between forests, like the great mirror of the sea and clarifies under sun, that you can count in its back all its silver” (M. Eminescu, *Poor Dionis,* p. 72).

Mircea Eliade has a similar vision with that wich belongs to Eminescu, over the lake in ”The Snake”, concerning the water which disanises Andronic and Dorina’s erotism, but approaches Voiculescu’s vision, because water is ”wicked”, ”swallows” (M. Eliade, The snake, p. 155). His lake hides a paradiziac island as the one of Eminescu, but, here lives a fantastic creature: the man – snake. Coming back to lake’s image we retain its aspect of composed water, agitated. ”Andronic had descending very near of water: it was a miracle that he had not sunk in the wet mud, without glitter”which in the depth is an ”ax magneticus”, sky that hides dreadful whirlpools ”the boat rolled for some times in the same place and turned upside down […] it went down, gentelmen it went down, as it was charmed and the lead was drawing down” (M. Eliade, The Snake, p. 156).

After a magic ritual, the island in the middle of the lake becomes habitat for the snake. In this context, the lake becomes an acces gate, in Dorina’s dream to another realm. He seemed that on the other side, over the rapid, it is water. A hidden water but deep, dark, cold, that an unknown eye would have been taken carpet […] he was walking like on the glass. The freshness of the water was passing through soles, that is all […]. He was breathing deep […] under water…” (M. Eliade, The Snake, pp. 205-206). He wakes up only to penetrate to another raving plan: the trip on water beside Andronic, with ”a boot without death” over ”the same endless surface water, clear, still” (M. Eliade, The Snake, p. 213.). Another new wakening takes place in the real plan. Now, the water changes her composition, again: ”He was going deep with his legs in the wet and cold silt”(M. Eliade, The snake, p. 215). It is Eliade’s talent to create this bivalent of the water: When it is rough, mixed, when clear, harmonious essential.

In my opinion, the water's agitated image at Eliade discovered later, in Voiculescu's narrative story it claims her origin in violent's water in Eminescu's creation.

BIBLIOGRAFIE:

Bachelard, G. 1995. *Apa şi visele*. *Eseu despre imaginaţia materiei.* Traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti: Editura Univers.

Bachelard. G. 1974. *La terre et le Reveries de la volonte,* Paris: Jose Corti.

Chevalier, J. & Geerbrant, A.. 1994. *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Bucureşti: Editura Artemis.

Chevalier, J. & Geerbrant, A *1995. Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, volumul 1, A-D. Bucureşti: Editura Artemis.

Culianu, I. P. 2004. *Mircea Eliade.* Bucureşti: Editura Polirom.

Durand, G. 1999. *Imaginaţia simbolică*, (PUF 1964). Traducător Muguraş Constantinescu, Bucureşti: Editura Nemira.

Durand, G. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

Filipaş, L. 2012. *Fantasticul apei în proza românească.* Bucureşti: Editura Pro Universitaria.

Mircea Eliade, 1943. *Comentarii la legenda Meşterul Manole.* Bucureşti: Publicom.

Eliade, M. 1952. *Préface* în *Images et symboles.* Paris: Gallimard.

Eliade, M. 1992. *Tratat de istorie a religiilor*. Bucureşti: Editura Humanitas.

Eliade, M. 1993. *Insula lui Euthanasius.* Bucureşti: Editura Humanitas.

Eliade, M. 1992. *Proză fantastică,* vol. I-II. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Eminescu, M. 2009. *Proză*, vol. I-II, Bucureşti: Editura ERC PRESS.

Evseev, I. 2001. *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara: Editura Amarcord.

Gibson, C. 1998. *Semne şi simboluri.* Traducere: Ondine Fodor. Consultant ştiinţific: Cecilia Fodor. Bucureşti: Editura Aquila '93.

Godet, P. 1964. „Sujet et symbole dans les arts plastiques" în *Signe et simbole* , nr 2, p.125.

Jung, C. G. 1997. *Psychologische Typen.* Traducător Viorica Nişcov. Bucureşti: Editura Humanitas.

Klinkenberg, J.-M. 2004. *Iniţiere în semiotica generală*, Traducere şi cuvânt înainte de Marina Mureşanu Ionescu. Indice de noţiuni de Cristina Petraş, Iaşi: Institutul European.

Lelande, A. *Vocabulaire critique et technique de la philosophie,* „articolul simbol sens", nr 2 apud Durand, G. 1999. *Imaginaţia simbolică*, PUF 1964. Traducător Muguraş Constantinescu, Bucureşti: Editura Nemira.

Ricoeur, P. 1998. *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*. Bucuresti: Editura Trei.

Tacciu, E. 1979. *Eminescu poezia elementelor*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Voiculescu, V. 1966. *Povestiri: Capul de zimbru,* vol. I, București: Editura pentru literatură.

Voiculescu,V. 1966. *Povestiri: Ultimul Berevoi,* vol. II. București: Editura pentru literatură.

CURRENT TRENDS IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE

Monica Mihaela MARTA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : This article presents the roles and functions of written academic discourse within the current academic environment, at the same time highlighting its contribution to the construction of academic life. Thus, written academic discourse will be seen as closely linked with the process of writing for publication, especially in the English language, as well as with issues such as the creation of knowledge through discourse conventions and appropriate rhetorical strategies, professional and academic careers, hierarchy, competition and reward. A thorough understanding of the characteristic features of written academic discourse enables academics worldwide to take appropriate action in order to achieve or maintain high-ranking positions in their specialty fields.

Keywords: written academic discourse, writing for publication, knowledge claims, discourse conventions, rhetorical strategies.

Academic discourse refers to "the ways of thinking and using language which exist in the academy" (Ken Hyland, 2009a). According to this description, academic discourse is first of all closely connected with language, which is used to facilitate learning, teaching and the construction of knowledge, and especially with mastery of oral and spoken English, given its increasing role in the present-day academic and scientific environment. At the same time, this account reveals the social dimension of academic discourse, as it is through learning, teaching and constructing knowledge that social roles are shaped, identities created, funding obtained and hierarchies established. Language and the appropriate use of the conventions of various disciplinary discourses are the main tools for achieving these ends.

Written and spoken academic discourse were heavily researched as the subject has gained increasing importance in the last decades worldwide. Numerous authors carried out research on general academic discourse and writing, while others focused on specific aspects related to the particularities of medical, business, or technical discourse. Hyland (2009a, 2011) attributed this growing interest in academic discourse to three major developments in the international educational field. These factors have also greatly contributed to shaping the current academic environment in Romania, as suggested below.

The enormous expansion of higher education in numerous countries resulting in wider access to higher education following social inclusion policies and the more recent availability of international student mobilities constituted the first major development in the educational field. This resulted in a more heterogeneous student population with learners from different economic, social and cultural backgrounds studying together within national programs. It also allowed international students to complete their studies or benefit from scholarships in higher education institutions outside their countries of origin.

The internationalization of universities was also mentioned in research carried out by Crystal (2003), Swales (2004), Hamel (2007), Mauranen *et al* (2010) and Flowerdew (2013), to name just a few. This process was regarded as closely connected with the spread of the English language as the main means of communication in academic and educational circles, which ultimately impacts on academic writing practices. Two of the consequences of the use of English as an Additional Language (EAL) were identified by Mauranen *et al* (2010) to be the increased focus on "Englishization", as Swales (2004: 52) put it, alongside a new emphasis on the rhetorical strategies employed by non-native academics and the possible influence of culture-specific practices.

Romania also adhered to the internationalization process, with higher education institutions such as "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca welcoming students from numerous countries including France, Germany, Sweden, Italy, the UK, Greece, Tunisia, Jordan, Israel, Canada, Australia or the US. This newly created multicultural learning environment impacts not only the students but also the university teaching staff, who is faced with the additional challenge of meeting the needs and expectations of mixed-language audiences who may have been accustomed to different learning styles, teacher roles, evaluation and assessment standards and overall system of values.

This expansion of higher education brought about the second development noticed by Hyland (2009a, 2011), namely the fierce competition between universities that now "fight" for tuition fee paying students as a source of income and financial support. Higher education institutions are also in constant competition with one another in the quest for high positions in international academic rankings, research funding, and worldwide recognition. In many European countries, Romania included, universities are subject to regular external audits by international and national agencies (such as The Romanian Agency for Quality Assurance in Higher Education - ARACIS) aimed at evaluating teaching and research standards for accreditation and funding purposes. Again, additional pressure is placed on university teaching staff, who are compelled to produce excellent results in all fields of activity in order to endure the positive image and prestige of their university.

Finally, the third reason for the increasing interest in academic discourse is connected with the rise of English as the international *lingua franca* of teaching and research activities. The worldwide acceptance of English in the scientific and academic environment has shaped new academic contexts and goals, at the same time creating additional challenges especially for non-native speaking academics. The undeniable expansion of English in academic circles, which has practically turned it into a basic academic skill that scholars around the world must possess for adequate academic performance and desired results, has also been registered in the Romanian environment. The above-mentioned quality assurance audits, including those conducted by national agencies, place great importance on English-language output. Practically, the research activities that bear the most importance within such evaluations are those whose results are published in English in high impact international journals.

The importance of publishing in the national language or in national scientific journals without international impact has clearly diminished in recent years although such publications could be more accessible to specialists outside major university centers, who have limited

access to international databases and journal subscriptions, or who may not be highly proficient users of the English language for various reasons outside their control. Within this current context of globalization, Hamel (2007) pointed out the increasing difficulty distinguishing between national and international communication for scientific and academic purposes, which could result in loss of national identities. Other possible consequences, such as decreased multilingualism, increased monolingualism, the loss of first language specialized registers, lexis, rhetorical norms and traditions or the gradual peripheralization of national languages were identified by Swales (1997), Crystal (2003), Mauranen *et al* (2010) or Ferguson (2013).

This heavy importance placed on publishing in English in prestigious international journals has slightly shifted the focus from teaching to conducting research activities and publishing. Although excellent results are expected in the teaching field, they rather seem to be taken for granted, while research activities based on national and international funding projects that result in extensive international publication are used to evaluate the members of the teaching staff of most Romanian universities in order to establish academic hierarchies.

In an attempt to analyze and classify discourse, John Swales mentioned James L. Kinneavy's *A Theory of Discourse: The Aims of Discourse* (1971 in Swales 1990: 42), where discourse is classified into four major types according to which communicative component is given the most importance. Thus, discourse can be expressive, when the focus is on the sender, persuasive, when the focus is on the receiver, literary, when the focus is on the linguistic form or code, and referential, when the aim of discourse is to represent the realities of the world. If we were to consider the initial role of a scientific paper, i.e. to present states of fact, scientific developments, discoveries and their relevance for daily practice, then the discourse of research articles seems to be mainly referential. However, as Swales also pointed out as early as 1990 in his *Genre Analysis*, things do not seem to be as clear-cut as they may initially appear. The above-discussed importance of international scholarly publication shifts the focus away from the referential aspect towards the other dimensions of academic discourse, which thus appear to gain equal weight in a complex and multifaceted equation. The sender (writer) becomes a crucial element in the attempt to present valuable, strong knowledge claims which, if accepted by particular discourse communities, will bring the much desired recognition and reward that scientists ultimately seek. This is where the focus on the referential dimension of academic discourse fades away in favor of writers' "private intentions" and "strategic manipulation" (Bhatia, 1993 in Swales, 2004: 3).

However, in order for claims to gain acceptance, receivers (readers) must be given a chance to take an active part in the construction of knowledge by engaging them as equals via appropriate linguistic forms or codes (disciplinary conventions). The *Discussion* section of research articles is one of the main tools that writers can use to convince readers of the validity and reliability of their knowledge claims, which are often cautiously introduced with the help of hedging strategies in order to avoid possible rejection and negative reactions.

Therefore, mastery of academic discourse for research and publication purposes involves active awareness and knowledge of various intertwined discourse types, which renders academic writing a complex and challenging activity. Given this context, scholars and

teaching staff must be thoroughly familiar with the particular features of academic writing, which will be covered in the next part of the paper.

Academic writing is a wide term that refers to the act of producing written discourse within the academic environment by all those involved in the academic world, from teaching staff members or senior scientists to novice scholars or students. Thus, various types of texts such as books, chapters, research articles, reports, reviews, editorials but also theses, dissertations or student essays can be analyzed as academic genres or sub-genres. They must each conform to a certain structure and respect conventions and rules that set them apart from other types of written discourse. This section of the paper aims to provide an overview of the most important characteristics of academic writing and of communicating in science in order to provide a clearer picture of the role that texts, authors, disciplines and writing conventions play in the creation of truth, knowledge and the world.

If we were to regard academic writing from the perspective of its communicative goals, the definition suggested by Askehave and Swales (2001) seems to be the most appropriate for covering its two-dimensional character: academic writing is a socially constructed rhetorical artefact designed to present new knowledge and persuade readers of its validity. As a result, academic writers do not focus on propositional meaning only, but also use interpersonal and evaluative meanings in order to initiate the writer-reader interaction required for the acceptance of new claims.

Therefore, the so-called myth of objectivity that scientific writing was formerly believed to possess is also going to be discussed according to the recent findings in the field of academic writing research and the realities of the 21st century. The question of objectivity in scientific writing is fundamental for understanding the real issues that the scientific academic world is currently confronted with.

The first and most obvious characteristic of written academic discourse is the fact that it cannot exist without scientific research, regardless of the field of activity. Consequently, scientific writing and academic research should be viewed as two inseparable entities with closely intertwined features and goals. Some academic genres such as scientific articles cannot be produced in the absence of truly innovative research while others such as books, reviews or doctoral theses also rely heavily on the findings of various types of research activities.

Therefore, scientists and academics must first possess research skills, but also appropriate research tools and equipment in order to successfully carry out scientific investigations in their fields. But, most importantly, they must be able to communicate their research findings through appropriate linguistic and rhetorical devices before these could be acknowledged as such by the relevant discourse community and become new knowledge.

Consequently, a second characteristic of academic writing is the clear distinction between facts, which can be presented with straightforward confidence, and interpretation, which must be introduced cautiously, as it is only inferred or assumed (Hyland, 2007). This is why the scientific knowledge claim is regarded as one of the key elements of academic argument. As Myers (1989) suggested, the construction of academic texts relies on a model centered on claims and denials of claims. By choosing appropriate discipline-specific ways of introducing claims, authors place the focus on themselves, thus stressing the aforementioned

expressive dimension of academic writing. Furthermore, knowledge claims are usually accepted by a certain discourse community following appropriate interaction between academic writers and their target audience, as members of the respective community. Myers (1989: 30) pointed out that "it is important for discourse analysis and for the teaching of writing to show that, while writing does not involve face to face contact, it is a form of interaction". This observation was made within an analysis of hedging as a politeness strategy in scientific articles and was based on the assumption that "the form of the statement reflects a relation between the writer and the readers, not the degree of probability of the statement" (Myers, 1989: 15).

The interactive characteristic of academic writing, which underlines the previously mentioned persuasive dimension of academic discourse allows authors to negotiate their findings and readers to be active participants in the creation of scientific knowledge (Swales, 1990; Hyland, 2002b, 2005b; Hyland and Tse, 2004; Mauranen *et al*, 2010). Successful interaction requires knowledge of the subject matter, the features of the target discourse community, the disciplinary conventions accepted by the community as well as mastery of the language of communication and of suitable rhetorical strategies and techniques (i.e. the literary dimension of academic discourse).

Academic writers have several available resources for appropriate text production. The concept of metadiscourse proposed by Hyland (1998, 2005a, 2009b; Hyland and Tse, 2004) in the fields of Discourse Analysis and English for Academic Purposes was described as "a set of features which together help explain the working of interactions between text producers and their texts and between text producers and users" (Hyland, 2009b: 125). Therefore, metadiscourse views communication as social engagement and analyzes discoursal features which help writers negotiate the reception of texts. These features, which can be used to organize texts, create writer-reader interaction and express attitudes towards both the content presented and the target readers were divided into interactive and interactional resources or devices, where

"The former are concerned with ways of organizing discourse to anticipate readers' knowledge and reflect the writer's assessment of what needs to be made explicit to constrain and guide what can be recovered from the text. The latter concern the writer's efforts to control the level of personality in a text and establish a suitable relationship to his or her data, arguments and audience, marking the degree of intimacy, the expression of attitude, the communication of commitments, and the extent of reader involvement." (Hyland, 2009b: 128).

Therefore, metadiscourse aims to comprehend the interactive and interpersonal resources used by academic writers in specific texts, which means that author familiarity with the expectations of the members of the discourse community they are addressing is essential for establishing appropriate rhetorical strategies. According to this model of metadiscourse in academic texts, interactive resources include transitions, which express semantic relations between main clauses (in addition/but/ thus/ and), frame markers, which refer to discourse acts, sequences, or text stages (finally/ to conclude/ my purpose here is to), endophoric

markers, which refer to information in other parts of the text (noted above/ see Fig/ in section 2), evidentials, which refer to the source of information from other texts (according to X/ (Y, 1990)/ Z states), and code glosses, which help readers grasp functions of ideational material (namely/ e.g./ such as/ in other words), while interactional resources refer to the following categories: hedges, used to withhold writer's full commitment to propositions (might/ perhaps/ possible/ about), boosters, which emphasize force or writer's certainty in proposition (in fact/ definitely/ it is clear that), attitude markers, used to express the writer's attitude to propositions (unfortunately/ I agree/ surprisingly), engagement markers, which explicitly refer to or build relationships with the readers (consider/ note that/ you can see that), and self-mentions, which make explicit reference to author(s) (I/ we/ my/ our) (Hyland and Tse, 2004: 169)

According to the literature, academic writing also seems to be characterized by the following duality. First of all, it is an institutionalized process in the sense that writing cannot take place outside the confined space of research institutes, higher education institutions or certain companies, as only members of such entities have access to the tools that enable them to carry out research and consequently publish it. The research activities and the writing process associated with them must therefore conform to the norms and conventions of the institution in which they take place. Generally, the main goal of this resulting academic output is to increase the national and international prestige and value of the respective institution, which is usually reflected in positive evaluations and high academic rankings.

However, academic institutions, although often regarded as sole entities, can only function through the endeavor and cooperation of individual members. Universities for instance can only reach top rankings if their staff members obtain outstanding internationally acknowledged teaching and research results. Consequently, as also summarized by Bhatia (2004), a professional has to juggle several identities simultaneously in the same piece of discourse: a professional identity within the respective discourse community, an organizational identity within an institution or organization, a social identity as part of one or several social groups plus an individual identity that reflects his or her self-expression. Experienced academic writers are usually able to effortlessly negotiate all these aspects and thus achieve multiple goals.

This 'institutional-individual' duality renders academic writing an essential link within the academic cycle of publication, credibility, recognition and reward put forward by Latour and Woolgar (1986). Valuable academic writing published in prestigious journals or publishing houses brings credibility, recognition and reward, i.e. prestige but also further funding and support to both individual scholars and the institutions they are affiliated to. Powerful institutions will then attract new and valuable professionals who can contribute to the achievement of institutionalized goals, at the same time gaining personal credit and reward.

The analysis of the social and individual dimensions specific to the construction of academic discourse is one of the issues covered by genre analysis, which pays attention to the "tension between the socially constructed discourse forms and the private intentions of those who have the ability and the socially assigned power to exploit such social constructions to achieve private ends" (Bhatia, 2004: 202). This twofold interest is characteristic of genre

analysis, which assumes that "conventions of writing are embedded in the epistemological and social practices of communities" but are also used to express the goals and private intentions of authors, as well as their relationships with readers (Hyland, 2013: 97). The presence of private goals and intentions and the interactive nature of academic writing were also identified in other bibliographic resources such as Bhatia (2004, 2008, 2012), Hyland (1998, 2005b), Salvager-Meyer (2000), Hyland and Salager-Meyer (2008), Hyland and Tse (2004) or Gosden (1992).

However, authorial intentions and the means employed to express them in writing vary according to discipline, the expectations of the disciplinary community, disciplinary culture and possibly national culture or mentality. As far as the disciplinary field is concerned, writing in the soft or hard sciences involves not only the use of subject-specific terminology but also diverse rhetorical devices. The differences between writing in the humanities vs. sciences are related with the ways in which knowledge is created and presented in these two distinct environments. While science data are able to speak for themselves in a text, in humanities, careful interpretation and arguing are required, therefore language itself, i.e. the rhetorical choices of the authors and their position in relation with the audience represent domain-specific writing tools and can thus be regarded as data (Gnutzmann and Rabe, 2014).

Also, new information is not typically discovered in the humanities, but rather deduced, interpreted, evaluated or re-evaluated from a different angle, which makes it less quantifiable or palpable. At the same time, the lower risk of replicating research results and refuting findings in subsequent studies allows writers in the soft sciences to increase their degree of commitment through the use of the first person pronoun *we*, while the possessive adjective *our* (*our data*, *our results*, *our findings*) is preferred in the hard sciences for its reduced degree of commitment (Millán, 2010). The concept of facts as data vs. language as data suggests that the commentative language occurring in the humanities is associated with hypotheses, probabilities and evaluation rather than certainties or descriptions (Skelton, 1987).

The fundamentally different ways of creating knowledge in the hard and soft sciences also influence the style and tone of academic discourse as writers in the hard sciences usually assume a less personal style by downplaying their role in the research in favor of the issue or phenomenon studied, thus leading to the impression of objectivity (Hyland, 2001; 2002c; Millán, 2010). On the other hand, writers in the humanities and social sciences seem to be more explicitly involved and to assume more personal positions signaled by the use of interactional markers and overhedging compared to those in the science and engineering fields, who prefer fewer hedges, weaker claims and directives as the most frequently occurring interactive features (Hyland, 2005b).

Such rhetorical choices may also be connected with the individual character of soft science research, which is usually carried out by individual scholars who must then assume sole responsibility for their written statements. On the other hand, hard science research projects frequently involve teamwork, multiple authors and thus a possibly lesser degree of commitment to the truth of a proposition or to newly introduced information. Exact roles are usually distributed within such a research team so that the person in charge of writing the

article may not have been the one who designed or conducted the experimental research outlined in the paper.

Also, the more frequent use of self-references and self-citations in the humanities and social sciences compared to science and engineering represents another disciplinary difference (Hyland, 2001, 2003). By assuming an appropriate degree of authorial presence, successful academic writers signal their membership to a certain discourse community and gain identity, credibility and authority in their field (Millán, 2010). This observation highlights the importance of writing as an insider of the community one wishes to address, and of selecting the most appropriate rhetorical strategies for this purpose.

Besides the expectations of target readers as member of a certain discourse community, interpersonal discourse strategies may also be influenced by the writer's cultural background since discourse patterns are thought to be culturally determined (Salager-Meyer, 1998), as well as by individual factors, such as seniority or language proficiency, which may influence the degree of confidence and directness with which authors choose to present their work (Crystal, 1988; Burrough-Boenisch, 2005; Hyland 2002a; 2005b; 2011; Millán, 2010; Moreno *et al*, 2012; Johns Ann M, 2013).

In conclusion, although academic writing has been regarded as impersonal and objective, recent research shows that several rhetorical strategies such as the use of personal pronouns, citations, self-references, boosters or hedges are employed by writers in order to successfully support their claims and convince readers of the validity, relevance and usefulness of their findings, especially within the current academic, social and economical context which stresses the importance of publishing in international journals for increased visibility, prestige and subsequent funding. Thus, the format and structure of academic texts such as research articles suggest that knowledge and facts are presented objectively for the sake of the advancement of knowledge and the pursuit of truth, while pragmatic text analyses are able to reveal different purposes and a possible "guided objectivity" when linguistic and rhetorical resources are skillfully exploited by experienced professionals.

Bibliography

1. Askehave, Inger and Swales, John M. (2001). "Genre Identification and Communicative Purpose: A Problem and a Possible Solution". *Applied Linguistics* 22/2. pp. 195-212.
2. Bhatia, Vijay K. (2004). *Worlds of Written Discourse: A genre-based view*. London: Continuum.
3. Bhatia, Vijay K. (2008). "Genre Analysis, ESP and Professional Practice". *English for Specific Purposes* 27. pp. 161-174.
4. Bhatia, Vijay. (2012). "Critical Reflections on Genre Analysis". *Ibérica*. Vol. 24. pp. 17-28.
5. Burrough-Boenisch, Joy. (2005). "NS and NNS Scientists' Amendments of Dutch Scientific English and Their Impact on Hedging". English *for Specific Purposes* 24. pp. 25-39.

6. Crystal, David (1988). "On Keeping One's Hedges in Order". *English Today* 15. pp. 46-47.
7. Crystal, David (2003). *English as a Global Language*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Ferguson, Gibson. (2013). "English for Medical Purposes". In Paltridge, Brian and Starfield, Sue. (eds.) *The Handbook of English for Specific Purposes*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 243-261.
9. Flowerdew, John. (2013). "English for Research Publication Purposes". In Paltridge, Brian and Starfield, Sue. (eds.) *The Handbook of English for Specific Purposes*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 301-321.
10. Gnutzmann, Claus and Rabe, Frank. (2014). "'Theoretical Subtleties' or 'Text Modules'? German Researchers' Language Demands and Attitude Across Disciplinary Cultures". *Journal of English for Academic Purposes* 13. pp. 31-40.
11. Gosden, Hugh. (1992). "Research Writing and NNSs: From the Editors". *Journal of Second Language Writing* 1 (2). pp. 123-139.
12. Hamel, Rainer Enrique. (2007). "The Dominance of English in the International Scientific Periodical Literature and the Future of Language Use in Science". *AILA Review*. Vol. 20. Issue 1. pp. 53-71.
13. Hyland, Ken. (1998). "Persuasion and Context: The Pragmatics of Academic Metadiscourse". *Journal of Pragmatics* 30. pp. 437-455.
14. Hyland, Ken. (2001). "Humble Servants of the Discipline? Self-Mention in Research Articles". *English for Specific Purposes* 20. pp. 207-226.
15. Hyland, Ken. (2002a). "Authority and Invisibility: Authorial Identity in Academic Writing". *Journal of Pragmatics* 34. pp. 1091-1112.
16. Hyland, Ken. (2002b). "Directives: Argument and Engagement in Academic Writing. *Applied Linguistics* 23/2". pp. 215-239.
17. Hyland, Ken. (2002c). "Options of Identity in Academic Writing". *ELT Journal* 56 (4). pp. 351-358.
18. Hyland, Ken. (2003). "Self-Citation and Self-Reference: Credibility and Promotion in Academic Publication". *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 54 (3). pp. 251-259.
19. Hyland, Ken. (2005a). *Metadiscourse. Exploring Interaction in Writing*. London: Continuum.
20. Hyland, Ken. (2005b). "Stance and Engagement: A Model of Interaction in Academic Discourse". *Discourse Studies* 7 (2). pp. 173-192.
21. Hyland, Ken. (2007). "English for Professional Academic Purposes: Writing for Scholarly Publication". In Belcher, Diane D. (ed.) *Teaching Language Purposefully: English for Specific Purposes in Theory and Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press. pp. 83-105.
22. Hyland, Ken. (2009a). *Academic Discourse: English in a Global Context*. London: Continuum.
23. Hyland, Ken. (2009b). "Metadiscourse: mapping interactions in academic writing". *Nordic Journal of English Studies*, 9 (2). pp. 125-143.

24. Hyland, Ken. (2011). "Writing in the University: Education, Knowledge and Reputation". *Language Teaching* 46 (1). pp. 53-70.
25. Hyland, Ken. (2013). "ESP and Writing". In Paltridge, Brian and Starfield, Sue. (eds.) *The Handbook of English for Specific Purposes*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 95-113.
26. Hyland, Ken and Tse, Polly. (2004). "Metadiscourse in Academic Writing: A Reappraisal". *Applied Linguistics* 25 (2). pp. 156-177.
27. Hyland Ken and Salager-Meyer, Françoise. (2008). "Scientific Writing". *Annual Review of Information Science and Technology*. Vol. 42. Issue 1. pp. 297-338.
28. Johns, Ann M. (2013). "The History of English for Specific Purposes". In Paltridge, Brian and Starfield, Sue. (eds.) *The Handbook of English for Specific Purposes*. Oxford: Wiley-Blackwell. pp. 5-30.
29. Latour, Bruno and Woolgar, Steve. (1986). *Laboratory Life. The construction of Scientific Facts.* Princeton: Princeton University Press.
30. Mauranen, Anna, Pérez-Llantada, Carmen and Swales, John M. (2010). "Academic Englishes. A Standardised Knowledge?" In Kirkpatrick, Andy (ed.) *The Routledge Handbook of World Englishes*. London: Routledge. pp. 634-652.
31. Millán, Enrique Lafuente. (2010). "'Extending this claim, we propose...' The Writer's Presence in Research Articles from Different Disciplines". *Ibérica* 20. pp. 35-56.
32. Moreno, Ana, Rey-Rocha, Jesús, Burgess, Sally, López-Navarro, Irene and Sachdev, Itesh. (2012). "Spanish Researchers' Perceived Difficulty Writing Research Articles for English-Medium Journals: The Impact of Proficiency in English versus Publication Experience". *Ibérica* 24. pp. 157-184.
33. Myers, Greg. (1989). "The Pragmatics of Politeness in Scientific Articles". *Applied Linguistics* 10 (1). pp. 1-35.
34. Salager-Meyer, Françoise. (1998). "Language is not a Physical Object. Françoise Salager-Meyer Responds to Peter Crompton's 'Hedging in Academic Writing: Some Theoretical Problems". In English for Specific Purposes 16, 4. *English for Specific Purposes*. Vol. 17. No. 3. pp. 295-302.
35. Salager-Meyer, Françoise. (2000). "Procrustes' Recipe: Hedging and Positivism". *English for Specific Purposes*. Vol. 19. No. 2. pp. 175-187.
36. Skelton, John (1987). "Comments in Academic Articles". In Grunwell, Pamela (ed.) *Papers from the Annual Meeting of the British Association for Applied Linguistics* (20th, Nottingham, England, United Kingdom, September 1987. British Studies in Applied Linguistics, 3). pp. 97-108.
37. Swales, John M. (1990). *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
38. Swales, John M. (1997). "English as Tyrannosaurus Rex". *World Englishes*. Vol. 16. No. 3. pp. 373-382.
39. Swales, John M. (2004). *Research Genres. Explorations and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press.

ALDOUS HUXLEY, CREATOR OF BRIDGES BETWEEN LITERATURE AND SCIENCE

Oana MUREŞAN
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract : The renowned 20th century English writer Aldous Huxley was one of the authors who portrayed the relationship between science and literature in most of their work. He fervently believed in the possibility of reconciling the seemingly divergent fields of science and art, thus continuing a tradition in his family. Although an eye condition that Huxley contracted in his youth prevented him from pursuing a scientific career, he passionately continued to update his knowledge on the latest scientific discoveries and to write about the controversial topics of the time. Also, the writer frequently attended scientific meetings, conferences and congresses in his fields of interest, where he was often invited to deliver an address. Therefore, Huxley included, both in his non-fiction and in his fiction, various scientific elements, from controversial topics to predictions in the field of biotechnology, or the role of psychoactive substances, thus having an important contribution to the popularization of modern biological sciences and technologies.

Keywords: alternative medicine, literature and science, psychoactive drugs, science and technology, visionary experience

Introducere

Una dintre cele mai respectate personalităţi ale literaturii şi gândirii secolului XX (Izzo 2005), scriitorul englez Aldous Huxley (1894-1963) a fost unul dintre autorii care au oglindit relaţia dintre ştiinţă şi literatură în cea mai mare parte a creaţiei lor. Acest fapt s-a datorat în mare parte moştenirii genetice şi educaţiei scriitorului, care provenea dintr-o familie de oameni de ştiinţă şi literaţi. Bunicul său, Thomas Henry (T.H.) Huxley (1825-1895), a fost un renumit biolog, susţinător fervent al teoriei darwiniste şi una dintre figurile cele mai proeminente ale epocii victoriene. Fratele său mai mare, Sir Julian Huxley (1887-1975), la rândul lui biolog de renume mondial, s-a remarcat prin teoriile sale evoluţioniste şi a avut un rol important în popularizarea ştiinţei la mijlocul secolului XX, fiind, de asemenea, primul secretar general al UNESCO şi membru fondator al World Wildlife Fund. Sir Andrew Fielding Huxley (1917-2012), un frate vitreg al său, fiziolog şi biofizician, a obţinut Premiul Nobel pentru Fiziologie sau Medicină în anul 1963. Leonard Huxley, tatăl scriitorului, a fost profesor de greacă şi redactor şef al prestigioasei reviste literare *Cornhill*, iar mama sa, Julia Arnold, era nepoata poetului şi criticului Matthew Arnold. Această moştenire, care combina ştiinţificul cu literarul, avea să fie nota predominantă a scrierilor lui Aldous Huxley.

Aldous Leonard Huxley s-a născut la 26 iulie 1894 lângă Godalming, Surrey. A urmat studiile liceale la Eton, perioadă în care a trăit primele drame care urmau să-i marcheze existenţa. La vârsta de paisprezece ani şi-a pierdut mama, de care era foarte ataşat, ca peste doar doi ani să contracteze o afecţiune oculară gravă (keratită punctată) care i-a provocat o

cecitate temporară şi i-a afectat profund şi iremediabil vederea pentru tot restul vieţii. Acest eveniment nefericit l-a împiedicat să studieze medicina, cum şi-a dorit pentru a deveni om de ştiinţă, asemeni bunicului şi fratelui său mai mare (din cauza vederii slabe, nu ar fi putut folosi un microscop). Prin urmare şi-a urmat cel de-al doilea impuls înnăscut şi a studiat literatura engleză la Colegiul Ballion din Oxford. După absolvirea facultăţii în 1915, a fost o perioadă profesor de limba franceză la colegiul Eton, apoi a devenit jurnalist la revista literară *Athenaeum*, publicând şi critică de teatru pentru *Westminster Gazette*.

Opera literară

Huxley şi-a început cariera literară imediat după absolvire, publicând câteva volume de poezie înainte de a scrie proza care avea să-l consacre ca unul dintre cei mai importanţi scriitori ai secolului XX. După apariţia colecţiei de povestiri *Limbo* (1920), au urmat primele romane, *Crome Yellow* (*Galben de crom*, 1921) şi *Antic Hay* (*Dans grotesc*, 1923), satire la adresa societăţii britanice dintre cele două războaie mondiale, care i-au propulsat cariera literară, semnalând propensiunea scriitorului pentru romanul de idei. Romanele *Those Barren Leaves* (*Frunze veştede*, 1925) şi celebrul *Point Counter Point* (*Punct contrapunct*, 1928) sunt scrise în aceeaşi manieră, dar pubicarea anti-utopiei *Brave New World* (*Minunata lume nouă*) în anul 1932 – atrăgând atenţia asupra pericolului unei dominaţii mondiale prin intermediul totalitarismului ştiinţific – marchează un moment de cotitură în creaţia scriitorului, anunţând o etapă profetică cu nuanţe apocaliptice a scrierilor sale (Dunaway 1999, Ousby 1994).

După ce a locuit o perioadă în Franţa şi Italia, în anul 1937 Huxley s-a stabilit în California, Statele Unite, unde a rămas până la sfârşitul vieţii. Aici a continuat să scrie romane, numeroase eseuri, povestiri, literatură de călătorie, biografii, dar şi scenarii de film. A primit cele mai înalte distincţii care pot fi acordate unui scriitor în Statele Unite, respectiv Marea Britanie: în anul 1959 i s-a decernat Marele Premiu al Academiei Americane de Arte şi Litere, iar trei ani mai târziu Societatea Regală de Literatură i-a acordat titlul de *Companion of Literature*.

Romanele lui Aldous Huxley sunt în cea mai mare măsură romane de idei, cu tentă satirică, în care autorul evidenţiază diferite aspecte ale societăţii moderne ce ar trebui corectate sau care ar putea deveni îngrijorătoare pentru viitorul omenirii, cum ar fi utilizarea ştiinţei şi tehnologiei ca instrumente de control şi manipulare de către regimuri totalitare. Preocuparea continuă a scriitorului pentru aspectele biologice ale existenţei umane transpare din întreaga sa creaţie, dar cu precădere din romanul *Minunata lume nouă* (Walsh 1963).

O parte dintre romanele scriitorului au fost ecranizate sau adaptate pentru televiziune, unele chiar sub supravegherea sa – *Minunata lume nouă, Punct contrapunct, Orb în Gaza (Eyeless in Ghaza*, 1936) *şi Maimuţă şi esenţă (Ape and Essence*, 1948). Cea mai recentă ecranizare a anti-utopiei sale, lansată în septembie 2012, stă mărturie – la 80 de ani de la publicarea cărţii – pentru actualitatea temelor surprinse în roman.

Punct contrapunct şi *Minunata lume nouă* sunt cele mai cunoscute romane ale lui Huxley, fiind operele care, pe lângă eseurile sale originale, i-au asigurat un succes internaţional. Cea mai mare parte a criticii contemporane scriitorului nu era laudativă la adresa calităţii ficţiunilor lui Huxley, reproşându-i autorului „intelectualismul" naraţiunii, propensiunea înspre „biografia ideilor", schematizarea personajelor şi acţiunii, care devin simple vehicule de transmitere a unor idei. Scriitorul însuşi admitea că nu era un romancier

înnăscut şi că genul literar care i se potrivea cel mai bine era eseul[1] (Bedford 2002). Într-adevăr, Huxley a scris cu mult mai multă non-ficţiune decât ficţiune, publicând un număr impresionant de articole şi eseuri în care dezbătea diverse teme sociale, politice şi culturale ale vremii.

În timp, s-a produs o răsturnare a felului cum era receptată creaţia huxleyiană; postum, romanele sale au început să primească o critică favoravilă, pentru ca, în mod paradoxal, eseurile sale să cadă în uitare. Este curios faptul că ceea ce constituia nucleul comunicării sale cu publicul larg – în forma pe care scriitorul o considera cea mai potrivită, în cazul său, pentru a transmite idei – a ajuns aproape ignorat după moartea sa (Gheţ 2000).

Ultimul roman huxleyian, utopia *Island* (*Insula*, 1962) a însemnat o reîntoarcere la profeţiile scriitorului legate de posibilitatea creării unei societăţi „ideale", de data aceasta având ca fundament o nouă orientare spirituală şi utilizând ultimele cuceriri ale ştiinţei în mod raţional, în folosul comunităţii. Romanul reflectă căutările scriitorului privind posibile metode de lărgire a conştiinţei, căutări explorate mai întâi în cartea *The Perennial Philosophy* (*Filozofia perenă*, 1946) şi care l-au determinat pe autor să experimenteze stări de conştiinţă modificate prin intermediul unor droguri halucinogene precum mescalina, LSD-ul sau psilocibina. Prima sa autoexperienţă cu mescalină a fost descrisă pe larg în controversatul eseu *The Doors of Perception* (*Porţile percepţiei*, 1954), urmat, doi ani mai târziu, de o analiză filozofică a multiplelor valenţe şi modalităţi de producere a experienţelor vizionare, în eseul *Heaven and Hell* (*Rai şi iad*, 1956).

Personalitatea scriitorului

Personalitatea lui Huxley a avut un impact remarcabil asupra celor care l-au cunoscut, de la familie şi prieteni, la diferite personalităţi ale lumii artistice şi ştiinţifice, sau simpli admiratori. Conform mărturiilor unora dintre aceste persoane, întâlnirea cu Aldous Huxley a constituit un privilegiu, scriitorul cucerindu-i cu discreţia, nobleţea şi gentileţea sa, cu simţul fin al umorului şi al autoironiei, cu curiozitatea sa nemărginită, cu vastitatea cunoştinţelor şi agilitatea cu care jongla cu ideile, trecând cu admirabilă uşurinţă de la un domeniu la altul al existenţei sau al cunoaşterii (Huxley J 1965). Scriitorul avea o natură comunicativă, chiar dacă exista o propensiune către solitudine, amplificată de infirmitatea viziuală care i-a stimulat introspecţia reflexivă (Gheţ 2000).

Omul angajat

Eseistul Aldous Huxley era preocupat de „cercetarea modalităţilor ştiinţifice şi sociale ale perfectibilităţii umane" (Gheţ 2000:76). În eseurile sale a atras atenţia asupra multora dintre problemele societăţii moderne contemporane şi, posibil, viitoare şi a avansat soluţii pentru rezolvarea unora dintre ele. Cu toate acestea, despre angajamentul social al lui Huxley (care de multe ori i-a deranjat pe contemporanii săi) se vorbeşte azi prea puţin. Excepţie face felul în care este astăzi receptată anti-utopia *Minunata lume nouă* – care este acum corect interpretată ca un avertisment la adresa posibilelor consecinţe dezumanizante ale evoluţiei ştiinţifice şi tehnologice – în timp ce la vremea publicării romanul a fost receptat mai curând ca un „horror comic" (Gheţ 2000).

[1] Eseul este o specie de proză literară aflată la graniţa dintre literatură şi filosofie, care oferă o mare libertate autorului de a jongla cu idei, teme, motive din diferite domenii culturale sau chiar ştiinţifice.

Huxley nu a fost un simplu analist socio-politic implicat în viaţa comunităţii doar la nivel narativ-discursiv. Spre exemplu, a activat în cadrul programului Academiei Mondiale de Ştiinţe din Stockholm privind posibilităţile de dezvoltare ale omului (Gheţ 2000). După primul război mondial, scriitorul a devenit adept al pacifismului, exprimându-şi convingerile în mai multe scrieri pe această temă, cum sunt *Pacifism and Philosophy* (*Pacifism şi filozofie,* 1936), colecţia de eseuri *Ends and Means* (*Scopuri şi mijloace,* 1937) sau *An Encyclopedia of Pacifism* (*O enciclopedie a pacifismului*) pe care a editat-o în acelaşi an. De asemenea, a fost membru activ al *The Peace Pledge Union*[2].

Ştiinţa şi arta

Aldous Huxley credea cu tărie în posibilitatea reconcilierii dintre domeniile aparent dihotomice ale ştiinţei şi artei, continuând astfel o tradiţie din familia sa. Spre exemplu, bunicul scriitorului, T. H. Huxley, îndemna oamenii de ştiinţă să studieze arta, literatura şi muzica (Bedford 2002).

Scriitorul avea o inteligenţă şi o cultură generală remarcabile – André Maurois îl numise „cel mai inteligent scriitor al generaţiei sale" (Gheţ 2000) –, dar şi un talent oratoric aparte, pe care, din cauza timidităţii sale, şi l-a exercitat destul de târziu în carieră. În copilărie, Huxley se delecta citind articole din Enciclopedia Britanică (Bedford 2002), iar pasiunea pentru cunoaştere l-a determinat să continue să citească publicaţii literare şi ştiinţifice în aceeaşi măsură până la sfârşitul vieţii. Scriitorul avea şi înclinaţii artistice, fiind pasionat de muzică şi pictură. A învăţat să cânte la pian în adolescenţă, iar pentru a se destinde, de multe ori alegea să picteze.

Participări la evenimente ştiinţifice

Chiar dacă afecţiunea oculară contractată în adolescenţă l-a împiedicat să urmeze o carieră ştiinţifică, Aldous Huxley a continuat, cu pasiune, să studieze şi să fie la curent cu ultimele descoperiri ale ştiinţei. Preocupările sale ştiinţifice permanente şi publicaţiile pe teme de actualitate controversate l-au consacrat ca o personalitate remarcabilă nu doar în lumea literară, ci şi în cea a intelectualităţii formatoare de opinii şi curente de gândire. Huxley era, de asemenea, foarte bine primit în cercurile ştiinţifice ale vremii, nu o dată fiind singurul invitat din afara lumii medicale la conferinţe internaţionale pe diferite teme care îl preocupau pe scriitor.

Huxley participa frecvent la întruniri, conferinţe şi congrese pe teme ştiintifice şi medicale din domenii conexe preocupărilor sale, unde era deseori invitat să ţină conferinţe. În 1954 a ţinut primul dintr-o numeroasă serie de discursuri pe tema experienţelor vizionare, în cadrul simpozionului anual al Fundaţiei de Parapsihologie[3] (*The Parapsychology Foundation*), a cărei preşedinte era Eileen J. Garrett, o prietenă veche a scriitorului. În anul următor a participat la primul simpozion american pe tema substanţelor psihedelice, unde a fost singurul invitat care nu aparţinea lumii medicale, iar discursul său – construit în jurul unor referinţe literare şi artistice – a fost singurul care nu vorbea despre experienţa cu droguri

[2] „The Peace Pledge Union" este cea mai veche organizaţie pacifistă laică din Marea Britanie, militând pentru pace din anul 1934. (cf. http://www.ppu.org.uk)

[3] Interesul scriitorului pentru domeniul parapsihologiei datează încă din anii 1930, când l-a vizitat pe doctorul J. B. Rhine (considerat părintele parapsihologiei moderne) la Universitatea Duke, în anul 1937 (Horowitz, Palmer 1999).

a persoanelor cu probleme psihice, ci despre cea a persoanelor „relativ sănătose" (Horowitz, Palmer 1999).

În octombrie 1956 a fost solicitat să ţină un discurs la o conferinţă pe tema tranchilizantelor a Academiei de Ştiinţe din New York, unde majoritatea lucrărilor prezentate discutau despre un nou tranchilizant, meprobamatul, şi unde a fost, din nou, singurul literat prezent la o întrunire a medicilor şi oamenilor de ştiinţă. Ulterior, scriitorul a participat la Primul Congres CINP[4] care s-a ţinut la Roma între 8-13 seprembrie 1958, fiind invitat să deschidă întrunirea la care participau personalităţi de vârf din domeniul medicinei, psihiatriei şi psihologiei. Congresul avea loc la doi ani de la „Conferinţa despre meprobramat şi alţi agenţi terapeutici folosiţi în tulburările mintale" din New York (menţionată anterior) şi avea ca scop principal raportarea rezultatelor specialiştilor prezenţi la reuniune, referitoare la utilizarea meprobamatului în terapie.[5]

În discursul ţinut în cadrul simpozionului organizat în 1959, la San Francisco, de Facultatea de Medicină a Universităţii din California (pe tema unei abordări farmacologice a studiului minţii umane), Huxley a evidenţiat rolul său de făuritor al unei punţi între ştiinţă şi lumea în general, dar şi capacitatea superioară a literaţilor de a descrie efectele drogurilor asupra minţii umane. În cadrul celui de-al 14-lea Congres Internaţional de Psihologie Aplicată din anul 1961, scriitorul a ţinut poate cea mai sistematică prelegere a sa despre „experienţa vizionară", în care a menţionat şi psilocibina, un halucinogen care fusese sintetizat cu puţin timp în urmă. Scriitorul ţinuse un discurs similar în toamna anului 1960 la Massachusetts Institute of Technology, care a fost înregistrat şi imprimat pe disc (*A Series of Talks on The Human Situation*, vol. II) (Horowitz, Palmer 1999).

Simpatizant al eugeniei

În câteva eseuri publicate la sfârşitul anilor 1920 şi începutul anilor 1930, Huxley se pronunţa în favoarea politicilor eugenice de încurajare a creşterii natalităţii în rândul intelectualilor şi de sterilizare a celor din clasa de jos care nu sunt „corespunzători", ceea ce ar contribui la îmbunătăţirea capacităţilor mentale înnăscute ale generaţiilor viitoare şi la întărirea spiritului civic (Woiak 2007). Simpatia scriitorului faţă de mişcarea eugenică se înscria în tendinţele perioadei, fiind o caracteristică a intelectualilor britanici cu viziuni de stânga din perioada interbelică. Deşi a fost un susţinător declarat al eugeniei, Huxley nu se numără printre personalităţile care au avut un rol semnificativ în promovarea acestei mişcări în Marea Britanie (Murray 2002). În schimb, fratele sau mai mare, Sir Julian Huxley, a fost membru al Societăţii Britanice pentru Eugenie timp de mai multe decenii, unde a ocupat mai multe funcţii, printre care şi pe cea de preşedinte.[6]

Medicina alternativă

[4] CINP (Collegium Internationale Neuro-Psychopharmacologicum) este organizaţia mondială de psihofarmacologie, fondată în 1957 la Zürich. Congresul internaţional bienal pe care îl organizează va avea cea de-a 30-a reuniune în anul 2016. (cf. http://cinp.org/about-us/)

[5] Sintetizat în anul 1950 de J.L. Bernard şi Frank Berger şi intrat pe piaţă în 1955, meprobamatul a ajuns curând foarte popular, devenind medicamentul cel mai prescris, ca tranchilizant minor, în Statele Unite şi în multe alte ţări. Dovedindu-se, în timp, potenţialul său adictiv şi letal, în caz de supradozare, a fost înlocuit ulterior de benzodiazepine (Ban et al. 1998).

[6] cf. http://www.all.org/abac/eugen02.htm

Deşi nu avea studii în domeniu, Huxley avea un bagaj impresionant de cunoştinţe medicale (Huxley J 1965). Scriitorul era interesat de diferite forme de medicină alternativă, în special de cele de dată mai recentă, fără însă a le considera superioare medicinei convenţionale, ci mai curând metode de terapie complementară.

Pe lângă tratamentele convenţionale pe care le-a urmat de-a lungul vieţii pentru diferite afecţiuni (keratită, dermatită alergică, bronşită, irită, pneumonie, emfizem, neoplasm lingual), Huxley a apelat şi la metode de tratament neconvenţionale precum metoda Bates pentru corectarea defectelor de vedere, hipnoza sau acupunctura. Contractând o infecţie oculară foarte dureroasă, diagnosticată ca irită, Huxley a urmat câteva şedinţe de hipnoză la Departamentul de Psihologiei al Universităţii din Los Angeles, care i-au atenuat durerile şi l-au ajutat să se poată odihni (Bedford 2002).

Huxley a deprins tehnica hipnozei prin sugestie însoţită de pase magnetice (în care palmele sunt mişcate deasupra subiectului fără a-l atinge, dinspre cap înspre picioare). A aplicat de mai multe ori această tehnică, spre exemplu primei sale soţii, Maria, pentru a-i îndepărta durerile şi greaţa cauzate de cancer. Laura Huxley, ce-a de-a doua soţie a sa, povesteşte în biografia scriitorului un episod amuzant în care Huxley i-a aplicat un tratament prin hipnoză şi a omis să o trezească, comportamentul ei ulterior fiind somnambulic până la identificarea cauzei (Huxley L 1965).

Alte forme de terapie alternativă care sunt menţionate în scrierile non-literare ale lui Huxley includ tehnica Alexander pentru corectarea posturii, dianetica, psihedelismul (Basnayake 2004). Scriitorul l-a cunoscut pe F. M. Alexander (cel care a dezvoltat această formă de educaţie) în anii 1930 în Londra, iar sesiunile de terapie care au urmat i-au îmbunătăţit radical calitatea vieţii. Ca urmare, Huxley a continuat să utilizeze tehnica Alexander şi a scris despre această metodă de dezvoltare personală în mai multe articole şi eseuri. Regăsim însă trimiteri indirecte la această metodă sau la creatorul ei şi în romanele *Orb în Gaza* sau *Insula* (Rickover 2014).

Concluzie

Aldous Huxley este un autor ale cărui scrieri au influenţat profund cel puţin două generaţii ale secolului trecut (Dunaway 1999), fiind, de asemenea, probabil cea mai influentă dintre personalităţile care au consumat mescalină şi au scris despre experienţele lor cu acest halucinogen (Rudgley 1999). Preocupările ştiinţifice, calităţile intelectuale remarcabile şi implicarea scriitorului în cercetări privind potenţialul neexplorat al minţii umane i-au adus recunoaştere în cercuri ştiinţifice şi invitaţii la evenimente cu caracter medical, unde a ţinut prelegeri pe teme ştiinţifice, privite din pespectivă culturală. În scrierile sale de ficţiune şi în cele nonficţionale, Huxley a inclus diverse elemente medicale, de la subiecte controversate, la previziuni în domeniul biotehnologiei sau rolul substanţelor psihodisleptice. În acest fel, ca romancier şi eseist, Huxley a avut o contribuţie importantă la popularizarea şi investigarea ştiinţelor şi tehnologiilor biologice moderne (Woiak 2007). Prin urmare, una dintre caracteristicile cele mai importante ale creaţiei lui Aldous Huxley este permanenta căutare de reconciliere între două domenii atât de diferite cum sunt ştiinţa şi arta, dar atât de natural şi de elegant îngemănate în scrierile sale.

Bibliografie

1. Ban TA, Healey D, Shorter E. (eds.) *The history of psychopharmacology and the story of the CINP*. Vol. 1, 1998.
2. Basnayake V. "'Fifty per cent terrific! fifty per cent non-existent': Aldous Huxley and medicine." *Ceylon Medical Journal*. 2004; 49(4):142-144.
3. Bedford S. *Aldous Huxely: A Biography*. 2nd Edition. Chicago: Ivan R. Dee, 2002.
4. Dunaway DK. *Aldous Huxley Recollected: an Oral History*. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 1999.
5. Gheţ M. "Recitindu-l pe Aldous Huxely." *Lettre internationale*. Ediţia română, Vara 2000; 34: 76-77.
6. Horowitz M, Palmer C. (eds.) *Moksha. Aldous Huxley's Classic Writinds on Psychedelics and the Visionary Experience*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 1999.
7. Huxley J. (ed.) *Aldous Huxley 1894-1963: A Memorial Volume*. London: Chatto & Windus, 1966 [1965].
8. Huxley L. *This Timeless Moment: A Personal View of Aldous Huxley*. 2nd Edition. Berkeley: Celestialarts, 2000 [1968].
9. Izzo DG. "Aldous Huxley". *Review of Contemporary Fiction*. Oct. 2005; 25(3):86-133.
10. Murray N. *Aldous Huxley: An English Intelectual*. London: Little, Brown, 2002.
11. Ousby I. (ed.) *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Wordsworth Editions, 1994.
12. Rickover R. "Here and Now! Aldous Huxley, Consciousness and The Alexander Technique." Disponibil la URL: http://www.alexandertechnique.com/articles/huxley/. Accesat: 14 dec. 2014.
13. Rudgley R. *The Encyclopaedia of Psychoactive Substances*. New York: St. Martin's Press, 1999.
14. Walsh J. "Aldous Huxley: The Late Author Felt Scientists Tend to Search for Truth, Ignore Consequences." *Science*, New Series, 13 Dec 1963;142 (3598):1445-6.
15. Woiak J. "Designing a Brave New World: Eugenics, Politics, and Fiction." *The Public Historian* 2007;29(3):105-129.

THE SYMBOLIC OF NUMBERS IN THE WINTER HABITS FROM ALMĂJ VALLEY, CARAŞ-SEVERIN COUNTY

Maria VÂTCĂ
West University of Timişoara

Abstract : The aim of this study is to examine a few symbols of numbers that are found in the ceremonial texts (carols, Christmas carols) which belong to the caroling customs, but also to other practices of the winter holidays, referring to Almăj Valley, Caraş-Severin County.
It is worthy of note that, in traditional cultures, numbers are considered to have different meanings, existing not only as signs, but also as carriers of certain symbols of human being or of cosmos; therefore, they have a ritualistic-symbolic value and also a religious one. Among them, the most frequently encountered are: ***one***, ***two***, ***three***, ***four***, *while others appear once at most in the texts and traditions above-mentioned (****forty-five****).*
Usually, the occurrence of these symbol-numbers is closely linked to specific figures or practices that are adapted to the rural community life (initiated-hero accompanying elements, characters of the texts, objects of worship, the use of ritual gestures etc.), especially that, generally, the habits reflect the human conception of the universe and the world around.

Keywords: traditional culture, number, symbol, caroling, Almăj Valley.

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

Obiceiul este un „comportament social-cultural stabilit de tradiţia comunitară”[1], fiind un element principal al culturii tradiţionale. Acest termen desemnează „ansamblul manifestărilor folclorice legate de un anumit eveniment sau de o anumită dată”[2]. Obiceiul s-a transmis din generaţie în generaţie, având un caracter colectiv şi general[3], fiind specific unei anumite perioade de timp sau unei anumite comunităţi (grup comunitar); prin caracteristicile şi funcţiile sale, el îşi dobândeşte „rolul de instituţie a vieţii tradiţionale”[4].

Unii cercetători arată că obiceiurile de iarnă au fost influenţate de sărbătoarea *Calendelor lui Ianuarie*, evenimente ce marcau începutul anului la romani. Acestea din urmă făceau parte dintr-un întreg şir de sărbători din perioada amintită, ce s-au influenţat reciproc, multe elemente preluându-se de la una la alta, fapt remarcat şi în sărbătorile de iarnă din zilele

[1] Romulus Vulcănescu, *Dicţionar de etnologie*, Bucureşti, Editura Albatros, 1979, p. 208.
[2] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers, 1999, p. 33.
[3] Id., *ibid*., p. 34.
[4] Ioan Viorel Boldureanu, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008, p. 49.

noastre[5]. Fiindcă, la vechile popoare, ele reprezentau şi începutul unui nou an agrar, a apărut, în mod firesc, asocierea acestora cu muncile agricole sau cu roadele de primăvară[6].

Având în vedere că manifestările amintite presupun o gamă largă de semnificaţii, în lucrarea de faţă vom puncta câteva dintre valenţele simbolice ale numerelor prezente în obiceiul colindatului din perioada sărbătorilor de iarnă, cu referire la Valea Almăjului[7], judeţul Caraş-Severin.

*

Cifrele sau **numerele** sunt considerate ca având semnificaţii nenumărate şi există nu doar ca semne, ci şi ca „purtătoare de simboluri, atât la nivelul omului, cât şi la acela al cosmosului”[8].

UNU este un număr al fiinţei vii, al omului, al principiului activ, simbol al revelaţiei[9]. De regulă, în colindele din Valea Almăjului, el apare în enumerarea darurilor solicitate gazdei de către colindători: „C-**on** pitac d-arjint curatî, (bis) / Mari boieri că să scula, *rĭe* (bis) / Şî cu şie nĭe dăruia, *rĭe*? (bis), // **C-un** colac dă grîu spălatî. (bis) / Pĭetrişĭelĭe-n dĭegiţălĭe. (bis)”[10]; „Pă Micolaĭe-l vĭegia, *rĭe*, (bis) / Şî cu şie nĭe dăruia, *rĭe*? (bis) / „C-**un** pitac d-arjint curatî. (bis)”[11] sau „Da cu cĭe mi-l dăruia, *re*? / C-**un** pitac d-arjint curat.”[12]. Unicitatea darului semnalează valoarea deosebită pe care acesta o avea în vechime.

Numărul ***DOI*** este o prefigurare a conflictului, a dualismului[13], simbol bivalent, al opoziţiilor: material – spiritual, bine – rău, sacru – profan, cer – pământ, foc – apă, masculin – feminin, dar şi un număr al frumuseţii şi al simetriei[14]. În acest sens se remarcă acea „unitate a dualităţii”[15] regăsită în multe creaţii de tip tradiţional: „*Leroloi,* Ochişorii lui, / *Leroloi,* **Doauă** murĭe nĭegre / *Leroloi,* Coapcĭe la răcoar' / […] / *Leroloi,* Frîulĭeţu lui, / *Leroloi,* **Doi** şărpi mari, bălauri. / *Leroloi,* Chinguliţa lui, / *Leroloi,* **Doauă** broaşcĭe stoarsă”[16]. După cum

[5] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare: studiu de folclor comparat*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 335.

[6] Gheorghe Vrabie, *Folclorul: obiect – principii – metodă – categorii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, p. 108.

[7] Acest ţinut este situat în partea de sud-est a actualului judeţ Caraş-Severin, fiind străbătut de râul Nera şi cuprinzând următoarele localităţi: Bănia, Borlovenii-Noi, Borlovenii-Vechi, Bozovici, Dalboşeţ, Gârbovăţ, Lăpuşnicu-Mare, Moceriş, Pătaş, Prigor, Prilipeţ, Putna, Ravensca (sat de cehi), Rudăria (astăzi – Eftimie Murgu), Şopotu-Nou (cu satul Stancilova), Şopotu-Vechi.

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A-D*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 308.

[9] Id., *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P-Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 410.

[10] Nicolae Ursu, *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 164. Precizăm că, în lucrarea de faţă, redarea fonetică a textelor este aproximativă, cu respectarea scrierii cu *î* a textelor culese de Nicolae Ursu.

[11] Id., *ibid.*, p. 167.

[12] Id., *ibid.*, p. 167.

[13] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A-D*, p. 452.

[14] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Amarcord, 2001, p. 56.

[15] Id., *ibid.*, p. 56.

[16] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

se observă, numerele integrate în acest text sunt alăturate unor elemente ce însoţesc personajul în discuţie, prototip al eroului iniţiat, în sintagme de tip comparativ.

Cifra în discuţie apare şi în colinda ce descrie uciderea de către Irod a celor 14000 de prunci, în încercarea de a-L omorî pe Iisus: „Oastea şi-o trimise / pruncii de-i ucise, / de **doi** ani în jos, / vrând şi pe Hristos!”[17]. Pruncii sunt simbolul nevinovăţiei, al curăţiei morale, în contrast cu cruzimea lui Irod.

De asemenea, numărul doi mai apare într-o manifestare cunoscută în zona Almăjului – praznicul casei sau ziua de prăznuire a sfântului ocrotitor al familiei, când are loc şi sfinţirea gospodăriei de către preot. Momentul se petrece în camera de oaspeţi („soba bună”). Aici, gazda pregăteşte pe o masă *două* lumânări (împreună cu o cutie de chibrituri[18]), lângă o farfurie cu apă. Când preotul începe slujba de sfinţire, le aprinde, citind apoi rugăciunea specifică acestui moment, iar la sfârşitul slujbei, le ia cu sine. Cele două lumânări sunt aprinse în sănătatea celor din casă şi pentru pomenirea celor adormiţi.

TREI, număr fundamental ce simbolizează ordinea intelectuală atât în sfera Divinităţii (Dumnezeu e Treime), cât şi în cosmos (totalitatea cosmică – lumea de jos, pământul, cerul[19]) sau în sfera umană (sintetizează fiinţa – suflet, trup şi duh[20]), este o „structură unificatoare, dinamică şi productivă”[21]. Îndeosebi în simbolica biblică acest număr e considerat sfânt. În episodul naşterii lui Iisus sunt implicate *trei* grupuri care Îl glorifică: îngerii, păstorii şi magii – *trei* la număr, care aduc *trei* daruri (aur, smirnă şi tămâie)[22]. De menţionat că, în colindele din spaţiul tradiţional românesc, de regulă, apar *trei* păstori, ca, de altfel, şi în variantele baladei *Mioriţa*.

În legătură cu cele de mai sus, citäm în continuare secvenţe din textele ceremoniale prezente în colindatul din Almăj: „**Trei** crai de la răsăritul Vicleemului au pornit, au pornit / Şi cu daruri înainte i-au ieşit. (bis)”[23]; „**Trei** crai de la Răsărit / Cu steau-au călătorit / Şi-au ajuns precum citim / Până la Ierusalim.”[24]; „**Trei** păstori se întâlnirä / Şi aşa se sfătuirä”[25].

De asemenea, valori simbolice ale cifrei în discuţie se pot desprinde din obiceiul praznicului casei. După cum se ştie, această manifestare are o serie de momente specifice, respectate cu stricteţe de fiecare familie din Almăj: sfinţirea caselor, masa de praznic, cu bucate „de slastă”, pomana pentru cei răposaţi. Praznicul începe seara, în ajun, cu o masă dată rudelor şi vecinilor, numită „cinişoară”, când are loc şi acel ritual prin care un copil, cu *trei*-patru lumânări aprinse în mână, este ridicat la pragul uşii, făcând de *trei* ori semnul crucii cu ele, apoi stingându-le; gazda care îl ţine în braţe aruncă înspre prag ţuică („răchie”) dintr-o

[17] Elena Surulescu, 61 de ani, învăţătoare, Gârbovăţ.

[18] Numite în Valea Almăjului „ţâmporele” sau „răipelţuri”.

[19] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007, p. 609.

[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 3, *P-Z*, p. 367.

[21] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, p. 609.

[22] Victor Aga, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005, p. 386.

[23] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 174.

[24] Este singura strofă din această colindă comunicată de Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeţ.

[25] Colinda ne-a fost comunicată în mai multe localităţi. De regulă, asemenea creaţii sunt cântate din anumite cărţi bisericeşti şi cunoscute pe scară largă de credincioşi.

cană, rostind de *trei* ori împreună cu copilul: „Dumnezeu le-o aprins, noi le stângem!”[26]. Pragul „marchează trecerea dintr-un spaţiu în altul, într-o nouă fază a existenţei”[27], iar cifra trei „exprimă o ordine perfectă, o totalitate organizată şi ierarhizată în vederea creaţiei”[28].

PATRU este simbolul pătratului (al crucii), prefigurând punctele cardinale, anotimpurile, elementele cosmice (aer, apă, foc, pământ), fiind şi „numărul totalităţii şi plenitudinii lumii terestre, tangibile, materiale”[29].

În localitatea Ravensca, ce aparţine comunei Şopotu-Nou – sat de cehi („pemi”), cu populaţie de confesiune romano-catolică –, există obiceiul ca, la începutul perioadei de Advent, ce precedă sărbătoarea Crăciunului (începând deci din ziua de 4 decembrie), să se pună pe masă o coroniţă şi *patru* lumânări. Acestea din urmă vor fi aprinse pe rând, până în ziua de Crăciun: astfel, în prima săptămână se aprinde o lumânare, moment în care familia se roagă în jurul mesei; în a doua săptămână se aprind două lumânări şi tot aşa, până vor fi întrebuinţate, rând pe rând, toate patru. Şi la biserică există o coroană mai mare, în care sunt puse tot *patru* lumânări, care vor fi aprinse treptat în timpul slujbelor religioase[30].

În majoritatea localităţilor din Almăj, de praznicul Bobotezei (6 ianuarie) se obişnuieşte ieşirea la un râu, la o apă curgătoare mică ce traversează aşezarea, pentru sfinţirea apei. De regulă, în locul de pe marginea apei, unde se petrece ritualul, e o cruce mare confecţionată din lemn sau din piatră, frumos împodobită, loc unde „se botează vânturile”. Cu acest prilej există obiceiul de a afla, în această zi, cum va fi anul (dacă va fi sau nu „mănos în recolte”[31]), în funcţie de care vânt suflă: dacă bate vântul uscat dinspre răsărit, se spune că anul va fi secetos; dacă suflă vântul cald sau „Dunăreanţul”, anul va fi ploios. Dacă bat vânturile dinspre miazănoapte – „Sărăcilă” sau „Boarea” –, atunci va fi secetă, respectiv ploi îndelungate. Dacă suflă Vântul Mare, dinspre răsărit, atunci va fi zăpadă devreme, începând de la sfârşitul toamnei[32]. De regulă, acest obicei este cunoscut de cei mai în vârstă.

În unele localităţi (cum e, de pildă, Borlovenii-Noi) se cufundă prapurii (steagurile) de la biserică în apă, timp în care se iau câteva lumânări (două-trei), pentru a se vedea care vânt se „botează”, în funcţie de direcţia în care se duce flacăra. Dacă suflă vântul mare, cel de la vale, e semn de an bogat; celelalte vânturi erau Crivăţul, de la răsărit, iar Crăineanţul (din zona Craina) – de la miazănoapte. Vântul care suflă în această zi va bate tot anul. În plus, când începe ritualul, i se face semn unui localnic ce stă în uşa bisericii, pentru a şti momentul când să înceapă să tragă clopotele, moment care marchează „botezul” unuia dintre cele *patru* vânturi[33]. La Putna, unele femei fac focul în curte la ora 12, în miezul zilei, pentru a vedea care vânt „se botează”[34]. La Şopotu-Nou, oamenii merg „la fântână, un izvor unde se

[26] Floarea Băcilă, 84 de ani, localnică, Dalboşeţ.
[27] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, p. 499.
[28] Id., *ibid.*, p. 609.
[29] Id., *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, p. 141.
[30] Carolina Prajac, 59 de ani, localnică, Ravensca.
[31] Nicolae Magiar, Eduard Magiar, *Monografia localităţii Bozovici*, Reşiţa, Editura Tim, 2008, p. 301.
[32] Lidia Gaga, *Zona etnografică Almăj*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1984, p. 8.
[33] Dănilă Canea, 77 de ani, localnic, Borlovenii-Noi.
[34] Pavel Valuşescu, 55 de ani, cântăreţ bisericesc, Moceriş, născut la Putna, comuna Prigor.

strângeau mai mulţi să vadă care vânt se botează noaptea, că în puterea nopţii e botezul tare, atunci e adevăratul botez”[35].

În localitatea Şopotu-Vechi, obiceiul de a afla care vânt se „botează” a fost preluat de la cei mutaţi aici, îndeosebi prin căsătorie (de la Şopotu-Nou). Astfel, în Ajunul „Botezului”, la ora 12 noaptea, „se strânge lume pe vale, la marginea satului, unde am făcut o cruce şi ieşim cu lumini. Ş-atunci facem un foc mare ca să vedem care vânt se botează: dacă e Dunăreanţu, atunci e bogăţie; dacă suflă Fâşlea, e secetă, Vântu Mare e iar bogăţie şi Boarea aduce ploaie. Ne uitam la para focului ş-o vedeam în care parte bate. Şi aşa îi, care se botează, bate tot anul”. În acelaşi timp, anumite femei cântă troparul Bobotezei, *În Iordan*. De asemenea, fiecare participant ia „câta apă” din râu şi se spală cu ea[36].

Tot în cadrul obiceiurilor de iarnă, în Almăj se regăseşte şi praznicul casei – hramul familiei –, zi când este sărbătorit sfântul protector. Cu acest prilej, dar şi înainte de Crăciun ori de Bobotează, se sfinţesc casele, ocazie cu care gazdele îi oferă preotului diferite daruri. Astfel, la Şopotu-Vechi, fiecare gazdă îi dă acestuia diverse produse din gospodărie – grâu, boabe de „cucuruz”, boabe de fasole: „Fratele meu e preot şi el mi-o zis: «Dodo, ce pui pe masă la praznicu căşii, la Crăciun şi când îţi vine preotu în casă, aia vei avea!». Pun o farfurie cu păsui, **patru** cucuruzi, o farfurie cu grâu şi bani”[37]. Darurile sunt oferite în scopul de a fi binecuvântate şi de a atrage recoltă bogată în anul următor.

CINCI este un semn al unirii, număr al centrului, al echilibrului, fiind jumătatea lui zece (a decadei), dar şi simbolul omului, care are cinci simţuri, precum şi al universului[38]. E un număr sacru întâlnit la numeroase popoare, fiind rezultatul (suma) primului număr par – doi (2) – cu primul impar – trei (3)[39].

Într-un colind cules de Nicolae Ursu din localitatea Bozovici este specificat numărul „junilor” din ceata de colindători – *patruzeci şi cinci* (în mod aproape surprinzător, nu e ales numărul cincizeci, care desemnează jumătatea valorii 100, ce reprezintă un ansamblu, un tot unitar): „*Leroloi*, Pliecat, mi-au pliecat*î*, / Pliecat, mi-au pliecat*î*, / *Leroloi*, Juni colindători. / *Leroloi*, Mari priedătători / *Leroloi*, **Patruzăşi şî şinşi** / *Leroloi*, **Şinzăşi făr'dă şinşi**.”[40]. Totodată, întrebuinţarea acestui număr, multiplu al lui cinci, sugerează mărimea considerabilă a cetelor de colindători de odinioară.

*

După cum se poate constata din cele de mai sus, în cadrul obiceiurilor şi al textelor ceremoniale (colinde, cântece de stea) din Valea Almăjului pot fi reperate valenţe simbolice ale numerelor, ale căror ocurenţe sunt legate de contexte care includ elemente specifice comunităţii tradiţionale româneşti, aspecte proprii, de altfel, acestor tipuri de creaţii. Precizăm

[35] Icoana Pistrilă, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi, născută la Şopotu-Nou.
[36] Ion Pistrilă, 69 de ani, localnic, Şopotu-Vechi.
[37] Letiţia Badescu, 67 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.
[38] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A-D*, p. 310.
[39] Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, p. 36.
[40] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.

că studiul de faţă nu este integrator, deoarece nu am inclus cântecele de stea ori colindele preluate în ultima vreme în obiceiul colindatului din arealul amintit.

Termenii propuşi spre analiză, din sfera numerologiei, vin să ilustreze faptul că, în mentalul autohton, textele integrate în sărbătorile din această perioadă sunt în relaţie directă cu evenimentul naşterii lui Iisus Hristos, îndeosebi cu practicile bisericeşti (unele dintre ele „inspirate" din cultura tradiţională), dar şi cu trăsătura generală a sărbătorilor de iarnă – funcţia augurală, conturând o atmosferă specifică zilelor respective.

BIBLIOGRAFIE

Aga, Victor, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005.

Boldureanu, Ioan Viorel, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008.

Caraman, Petru, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare: studiu de folclor comparat*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, volumul 1, *A-D*; volumul 3, *P-Z*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Timişoara, Editura Amarcord, 2001.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007.

Gaga, Lidia, *Zona etnografică Almăj*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1984.

Magiar, Nicolae, Magiar, Eduard, *Monografia localităţii Bozovici*, Reşiţa, Editura Tim, 2008.

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, Editura Univers, 1999.

Ursu, Nicolae, *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.

Vrabie, Gheorghe, *Folclorul: obiect – principii – metodă – categorii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.

Vulcănescu, Romulus, *Dicţionar de etnologie*, Bucureşti, Editura Albatros, 1979.

Informatori:

Nicolae Andrei, 63 de ani, profesor, Bănia, născut la Prilipeţ.

Letiţia Badescu, 67 de ani, localnică, Şopotu-Vechi.

Floarea Băcilă, 84 de ani, localnică, Dalboşeţ.

Dănilă Canea, 77 de ani, localnic, Borlovenii-Noi.

Icoana Pistrilă, 68 de ani, localnică, Şopotu-Vechi, născută la Şopotu-Nou.

Ion Pistrilă, 69 de ani, localnic, Şopotu-Vechi.

Carolina Prajac, 59 de ani, localnică, Ravensca.

Elena Surulescu, 61 de ani, învăţătoare, Gârbovăţ.

Pavel Valuşescu, 55 de ani, cântăreţ bisericesc, Moceriş, născut la Putna, comuna Prigor.

Anchetele au fost efectuate în perioada 2012-2015.

*

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

AN EVALUATION OF ORTHODOX-ANGLICAN DIALOGUE

Florinel VĂSIE
Romanian Academy, Bucharest

Abstract : The Orthodox-Anglican official bilateral dialogue is the result of long years of discussions, relationships and joint effort started in the eighteenth century. After the start of official dialogue in 1973, when the discussions were more serious and deeper of theological point of view, having established a good methodology, things didn't move very quickly. The causes of delaying and extending dialogue, which has not yet been completed, are multiple in both Churches, Anglican and Orthodox. The Dialogue has until now four steps. The First stage of the dialogue was between 1973-1976 and at the end the Moscow Agreed Statement was adopted, in 1976. The Second stage of the dialogue was between 1976 – 1984 and adopted the Dublin Agreed Statement of 1984. The Third stage of the dialogue took place between 1984-2006 and at the end The Church of the Triune God was adopted, the third common agreement declaration at Cyprus. The fourth stage of the dialogue begins in 2006 and is currently developing. Now anthropology is under discussion.

Keywords: Dialogue; Orthodox; Anglican; Ecumenism; Agreed Statement.

Dialogul Ortodox-Anglican oficial este rezultatul unor lungi ani de discuţii, relaţii şi efort comun. Dacă la începutul secolului trecut, după 1920, o parte din Bisericile Ortodoxe au recunoscut validitatea hirotoniilor anglicane prin iconomie[1], la mijlocul aceluiaşi secolului se spunea că „Raporturile dintre anglicani şi ortodocşi se pot considera astfel cu drept cuvânt ca preludiu al unirii Bisericilor”[2] şi se credea că unirea dintre cele două Biserici este iminentă. După începerea dialogului oficial în 1973, atunci când discuţiile au fost mult mai serioase şi

[1] Bisericile Ortodoxe care au recunoscut validitatea hirotoniilor anglicane sunt: Patriarhia de Constantinopol – 1922, Ierusalim – 1923, Cipru – 1923, Alexandria – 1930, România – 1935, Biserica Greciei – 1939. Trebuie subliniat faptul că actele de recunoaştere a validităţii hirotoniilor anglicane sunt limitate şi cu rezerve din partea tuturor sinoadelor Bisericilor Ortodoxe autocefale amintite şi că ele sunt recunoscute în baza principiului iconomiei bisericeşti. Hirotoniile anglicane sunt asimilate ca şi în cazul hirotoniilor din Biserica Romano-Catolică sau din Bisericile Ortodoxe Orientale, pe care Biserica Ortodoxă îşi rezervă dreptul să le recunoască sau nu, de la caz la caz. De acest lucru este pe deplin conştientă şi Biserica Anglicană care încă de la început a arătat prin Arhiepiscopul de Canterbury că „decizia în sine nu a autorizat inter-comuniunea sau reciproca administrare a sfintelor taine, dar este un important pas pentru viitor.” Germanos, Strenopoulos, Metropolitan of Thyateira, *The Relations between the Anglican and the Orthodox Churches*, published by Rev. Thomas Papadopoulos, Cardiff,1942, p.13. Vezi şi: K.G.A. Bell, Documents on Christian Unity, Third Series 1930-1948, Oxford University Press, London,1948; N.F.Kolchitskii, “The Anglican Hierarchy and Its Validity”, în *Major Portions of the Procedings of the Concerence of Heads and Reprezentatives of Autocephalus Orthodox Churches*,YMCA Press, Parice, France, 1948.

[2] Justinian, Patriarhul României, *Raporturile anglicano-ortodoxe, preludiu al unirii Bisericilor,* în Ortodoxia, X (1958), nr. 2, p.170.

mai aprofundate din punct de vedere teologic, după o metodologie bine stabilită[3], lucrurile nu s-au mişcat foarte repede. Aceasta s-a întâmplat pe de o parte, datorită structurii interne a Comuniunii Anglicane[4] şi a situaţiei delicate în care se alfa până în anul 1990 majoritatea Bisericilor Ortodoxe, iar pe de altă parte şi datorită noilor situaţii şi evenimentelor din Comuniunea Anglicană[5], care în ansamblul ei a început să fie mai deschisă spre ideile protestante şi secularizate decât spre ideea de bază de la care a plecat şi anume întoarcerea la Biserica primară şi la învăţătura Sfinţilor Părinţi.

Dialogul bilateral Ortodox-Anglican are până în prezent patru etape:

1. *Prima etapă a dialogului* s-a desfăşurat între anii 1973-1976, şi a avut întâlniri ale *Comisiei Comune de Discuţii Doctrinare Anglicană-Ortodoxă* (Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Discussions - A/OJDD) la Oxford, Anglia, 6-13 Iulie 1973 şi Moscova, U.R.S.S., 26 Iulie – 3 August 1976. La finalul acestei etape a fost adoptată Declaraţia de Acord de la Moscova din 1976.

2. *A doua etapă a dialogului* a fost între anii 1976-1984, dar începe cu o perioadă de criză între anii 1976-1978, datorită hotărârii Comuniunii Anglicane de a admite în treapta preoţiei şi femeile. Această decizie a surprins delegaţia ortodoxă care a dorit să schimbe caracterul dialogului dintr-unul de unire, într-unul de informare teologică. „Este evident că, în cazul în care dialogul continuă, caracterul său ar fi schimbat drastic.”[6], spunea arhiepiscopul ortodox Atenagora, co-preşedintele A/OJDD. Cu toate acestea, în Iulie 1979 Comitetul de Conducere al A/OJDD s-a întâlnit şi au convenit că scopul final al dialogului rămâne unitatea

[3] Potrivit Pr. Prof. Dr. Viorel Ionită, Dialogul Ortodox-Anglican a avut şi are cea mai bună metodologie în cadrul diologurilor bilaterale.

[4] În Biserica Anglicană există ideeia de comprehensibilitate, de atotcuprincere, care nu urmăreşte o singură direcţie. „Poziţia în Biserica Anglicană este una de o dificultate specială datorită raţiunilor de comprehensibilitate.....Ne-am angajat să trăim periculos, deoarece am învăţat lecţia comprehensibilităţii” , spunea episcopul de Liverpool, Dr. David. Este greu de înţeles şi de explicat uneori chiar şi pentru anglicani, nu doar pentru ortodocşi, acel “lipici” care încă le ţine împreună pe numeroasele fracţiuni, ramuri sau secţiuni anglicane. Bulgacov a perceput acestă comprehensibilitate ca fiind un lucru “foarte ambiguos şi foarte periculos şi dificil” , idee care a exprimat-o la o conferinţă din 1936 a Fellowship St. Alban and St. Sergius. Cu toate acestea diferenţele de opinie dintre ramurile anglicane nu au făcut să apară o ruptură foarte adâncă şi ireconciliabilă în Biserica Anglicană nici atunci când s-a discutat despre rolul episcopatului şi a euharistiei şi nici acum când se mai discută încă despre hirotonirea femeii, şi mai nou despre atitudinea libertină faţă de homosexualitate şi poziţia pe care trebuie s-o aibă Biserica faţă de natura umană.

[5] Hirotonirea femeilor ca preot practicată în SUA din 1944 şi în Europa din 1994, iar ridicarea în rangul de episcop în SUA din 1989 şi în Europa din 2013. La toate acestea se mai adaugă şi alegerea ca episcop a lui Gene Robinson în Biserica Episcopală din Statele Unite ale Americii în 2003, cunoscut pentru orientarea sa homosexuală. Nu trebuie uitată nici intercomuniunea pe care anglicanii o practică cu Biserica Veche Catolică, începută în 1920, şi cu luteranii scandinavi, dar şi relaţiile speciale pe care Biserica Anglicană le are cu sectele neoprotestante. Pe lângă toate acestea trebuie subliniat faptul că mai mult latura anglo-catolică (High Church), îşi doreşte cu ardoare o apropiere de ortodoxie, pe când celelalte două, anglicanii evenghelici (Low Church) şi anglicanii modernişti (Broad Church), ţin mult la ideile şi acţiunile protestante şi la teologia liberală şi modernistă.

[6] *The Dublin Agreed Statement 1984*, p.4;

Bisericilor iar Comisia ar trebui să-şi continue activitatea. Pe parcursul celei de-a doua etape au existat întâlniri la Cambridge, Anglia, 25 Iulie – 1 August 1977; Mănăstirea Pendeli, Athena, Grecia, 12-19 Iunie 1978 la care s-a discutat mai mult problema hirotonirii femeilor şi a modului de continuare a dialogului. Apoi au urmat întâlnirile de la Lhadaff-Cardiff, Anglia, 14-21 Iulie 1980, unde Comitetul Director a hotărât ca întreaga comisie să-şi continue munca iar scopul ultim să rămână „unitatea Bisericilor[...]Nu vor fi negocieri imediate pentru comuniunea deplină. Când descoperirea diferenţelor pe diferite probleme va fi înţeleasă, deşi dureroasă, va fi văzută ca un pas necesar pe lungul drum spre unitatea pe care Dumnezeu o doreşte pentru Biserica Sa."[7] În raport se arată că spre deosebire de dialogul Anglican-Luteran şi Anglican-Reformat, care urmăreşte calea spre o unire organică sau comuniune deplină, dialogul cu ortodocşii este în primul stadiu, al cunoaşterii reciproce în credinţă. După aceasta, au urmat întâlnirile de la Canterbury, Anglia, 12-19 Iulie 1982; Odessa, U.R.S.S., 12-19 Septembrie 1983. În urma acestor întâlniri s-a adoptat Declaraţia de Acord de la Dublin din 1984.

3. *A treia etapă a dialogului* s-a derulat între anii 1984-2006 începe cu aceleaşi tensiuni, din aceleaşi motive ca şi cea de-a doua etapă, între anii 1984-1989. În anul 1989 Comisia îşi schimbă denumirea, co-preşedinţii şi o parte din participanţi, luând numele de Comisia Internaţională pentru Dialogul Teologic Anglican-Ortodox (the International Commission for Anglican – Orthodox Theological Dialogue-ICAOTD). După 1990 când majoritatea ţărilor Ortodoxe au ieşit de sub comunism întâlnirile ICAOTD au fost aproape anuale cu câteva excepţii. În anul 2006 a fost adoptată a treia Declaraţie de Acord, Biserica lui Dumnezeu Treimic -The Church of the Triune God, la Cipru.

4. *A parta etapă a dialogului* începe din 2006 şi se dezvoltă în prezent discutând despre antropologie. În prezent despre această etapă se spune că „este o conversaţie de încântare şi iluminare."[8] Din discuţiile pe care le-am avut cu mitropolitul Kallistos Ware al Diokleii, copreşedintele ICAOTD, într-un timp destul de scurt se va ajunge la un acord cu privire la poziţia ambelor Biserici despre înţelegerea teologică a persoanei umane, valoarea vieţii umane, demnitatea persoanei umane şi drepturile acesteia, teologia creaţiei şi persoana umană în creaţie, care trebuie să fie atitudinea ambelor Biserici despre eutanasie, avort, homosexualitate, etc.

Aşa cum s-a observat, nu după fiecare întâlnire s-a adoptat câte o declaraţie comună. Acestea au fost adoptate după o atentă şi profundă cercetare a temelor teologice, a problemelor doctrinare, care se impuneau la perioada respectivă.

---

[7] General Synod, The Anglican-Lutheran, Anglican-Reformed and Anglican-orthodox Dialogues: A Backgraound paper, A Report by the Board for Mission and Unity, p. 24.

[8] *The Cyprus Statement agreed by the International Commission for Anglican – Orthodox Theological Dialogue 2006*, The Anglican Communion Office, London, UK, 2006, p.10; Bogdan Lubardić, "The International Commission for Anglican-Orthodox Theological Dialogue: Assessment of its Work and Future Prospects", Nikolaos Asproulis et alii (eds.), *Orthodox Handbook on Ecumenism*, Regnum Books International, Oxford, 2014, p.490.

Declaraţia de Acord de la Moscova (*The Moscow Statement Agreed*)[9] din 1976 este prima care deschide calea declaraţiilor comune. Până la semnarea declaraţiei, problemele teologice au fost analizare de trei sub-comisii separate, fiecare făcând propiile recomandări asupra temelor fixate. S-au analizat problemele ridicate de cele trei sub-comisii s-au modificat o serie de puncte şi apoi s-a încercat să se găsească o modalitate ca munca întregii comisii să poată fi prezentată şi asimilată de către cele două Biserici. Deşi s-a ajuns la o înţelegere pe anumite probleme totuşi comisia a avut şi are răspuderi limitate. Declaraţia de Acord are şapte secţiuni însumând treizeci şi două de paragrafe. Despre *Cunoaşterea lui Dumnezeu* s-au ridicat întrebări fundamentale ca: În ce sens este Dumnezeu revelat? Cât de mult este descoperită natura interioară a lui Dumnezeu oamenilor? Ce fel de unire este posibilă între Creator şi creatră? S-a arătat în urma dialogului că pe această temă nu există diferenţe fundamentale ci doar diferenţe de terminologie. Ortodocşii vorbind despre esenţa lui Dumnezeu şi energiile necreate.[10] Ambele Biserici afirmă că izvoarele Revelaţiei divine sunt: *Sfânta Scriptură* şi *Sfânta Tradiţie.*[11] Pentru ambele Biserici, Sfânta Scriptură este depozitara şi mijlocul de transmitere a Revelaţiei divine. S-a recunoscut şi se foloseşte acelaşi Canon al Sfintei Scripturi. Despre *Inspiraţie şi Revelaţie în Sfintele Scripturi* ambele Biserici au fost de acord că acest subiect „oferă Bisericilor noastre o bază solidă pentru apropiere.”[12] În privinţa autorităţii şi interpretării Sfintei Scripturi şi a Sfintei Tradiţii totuşi s-au înregistrat puncte de vedere diferite şi pentru a se evita publicarea a două articole diferite s-a preferat folosirea unor termeni mai vagi ca: „Prin Sfânta Tradiţie înţelegem întrega viată a Bisericii în Duhul Sfânt.”[13] Raportată la Sfânta Scriptură, Sfânta Tradiţie e considerată mai mult ca interpretă a Sfintei Scripturi şi mai puţin ca depozitară a aceleiaşi Revelaţii divine cuprinsă şi în Sfânta Scriptură. S-a subliniat aspectul statornic şi dinamic al Sfintei Tradiţii, dar nu s-a aprofundat discuţia în detaliu pentru a arăta care sunt limitele caracterului dinamic şi varietatea în ceea ce priveşte fiecare punct specific de doctrină.[14] Sinoadele Ecumenice sunt considerate ca fiind sub influienţa Duhului Sfânt, însă partea anglicană a pus accent mai mult decât pe primele patru sinoade ecumenice, „membrii ortodocşi considerând că acest lucru este în conflict cu

[9] Archimandrite Kalistos Ware &The Revd. Colin Davey, *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976,*with introductory and supporting material*, London, SPCK, 1977

[10] *Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976 par. 1-3; “The Knowledge of Gog- Three Theses” by the Truro sub-commission (AO/JDD.121A) dosar din arhiva personal a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[11] *Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976 par. 4-8; “Inspiration and Revelaţion in Holy Scryptures- Nine Principles”(AO/JDD.139, AO/JDD.121); dosare din arhiva personal a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[12] Archimandrite Kalistos Ware & The Revd. Colin Davey, *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow statement agreed by the Anglican-Orthodox* ..... p.37.

[13] Archimandrite Kalistos Ware and The Revd. Colin Davey, *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox*..... p. 84.

[14] A*nglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976 par. 9-12.

unitatea de credinţă ca un întreg."[15] Nerecunoaşterea ca importanţă a tuturor celor şapte Sinoade Ecumenice atrage după sine şi nerecunoaşterea cinstirii icoanelor şi a moaştelor. S-a accentuat faptul că Biserica este o comunitate euharistică şi că în fiecare celebrare euharistică locală unitatea vizibilă şi catolicitatea Bisericii este complet manifestă, însă nu s-a discutat în amănunt care este natura modificării elementelor euharistice şi nici aspectul sacrificial al Euharistiei.[16] Problema relaţiei dintre celebrant şi episcopul său şi a relaţiei dintre episcopi cere un studiu mai aprofundat. S-au făcut aceleaşi declaraţii vagi şi despre „înfailibilitatea" şi „îndefectibilitatea" eclesiologică şi a modului cum sunt ele privite de fiecare Biserică în parte.[17] În timpul conversaţiilor partea anglicană a fost de acord că adaosul *Filioque* a fost impus în Simbolul de Credinţă Niceean fără o consultare în prealabil a vre-unui sinod[18], lucru care a încântat partea ortodoxă şi a considerat că s-au pus baze positive pentru continuarea discuţiilor. Despre Sfânta Euharistie şi despre invocarea Sfântului Duh în Euharistie se folosesc aceeaşi termeni lipsiţi de claritate şi precizie. Deşi se subliniază de către ortodocşi că momentul central în Liturghie este Epicleza lucrul acesta nu se observă în mod practic şi din partea tuturor liturghiilor anglicane, chiar dacă toţi anglicanii sunt de acord că învocarea Duhului Sfânt este esenţială pentru Euharistie.[19]

Întrunirea de la Moscova a arătat că între cele două Biserici sunt puncte comune, multe diferenţe care pot fi reconciliate dar şi multe puncte rămase deschise care trebuie analizate cu foarte mare atenţie. Ca şi întindere şi aprofundare Declaraţia de la Moscova este cea mai scurtă şi mai puţin profundă. Primii trei ani au fost, aşa cum spuneau şi participanţii la comisie, „o cercetare pentru a descoperii termenii comuni şi ceea ce deja există"[20]între cele două Biserici. Declaraţia de la Moscova încearcă să descrie punctul de plecare, şi poartă autoritatea doar a comisiei care a produs-o, dar în acelaşi timp ilustrează posibilitatea de a deține o unitate în credință, care permite o varietate în expresiile teologice. La vremea respectivă, după adoptarea ei, a fost criticată de ambele părţi. Au fost voci care au spus că Declaraţia de Acord de la Moscova este de multe ori extrem de abstractă şi generală în declaraţiile sale, lucru de înţeles ţinând cont de faptul că dialogul se afla încă la început.

---

[15] Archimandrite Kalistos Ware & The Revd. Colin Davey, *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox……*86; "Agreed Statement on the Autority of the Councile"(AO/JDD.119) dosar din arhiva personală a Pr. Prof. Hogh Wybrew

[16] A*nglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976 par. 22-27 ; "Statement on the Churchas a Euharistic Community, sub-commision 3, Garden City, N.Y. July 8-12, 1974" (AO/JDD.92) dosar din arhiva personal a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[17] Arhchbishop Basil of Brusseles, "Infallibility or Indefectibility?"(AO/JDD.111), dosar din arhiva personală a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[18] A*nglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976 par. 19-21; Canon E.Every, "The Filioque", (AO/JDD.74), Revd. Prof. J. Romanides, "The Filioque"(AO/JDD.166) dosare din arhiva personală a Pr. Prof. Hugh Wybrew

[19] A*nglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976, par. 29-32;"The Invocation of the Holy Spirit in the Euharist" sub-commission 3: Dartmouth House, July 14th to 18th , 1975(AO/JDD.123) dosar din arhiva personală a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[20] Archimandrite Kalistos Ware & The Revd. Colin Davey, *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow statement agreed by the Anglican-Orthodox* …….p.2.

Declaraţia de Acord de la Dublin din 1984 este rezultatul a opt ani de dialog asupra anumitor aspecte de bază a credinţei, în care s-au prezentat, de această dată, cu mai mult curaj şi punctele comune dar şi cele rămase deschise. Declaraţia este un prilej pentru ambele Biserici de a scoate în evidenţă paşii care s-au făcut de la începutul dialogului. După ce se face o scurtă istorie a dialogului în care se subliniază „furtuna care a prevestit începutul iernii”[21] în ceea ce priveşte continuarea dialogului, datorită introducerii de către unele provincii anglicane a hiotonirii femeilor, este prezentată pe scurt evoluţia dialogului şi temele dezbătute, de cele trei sub-comisii, până la adoptarea noii declataţii. Temele evaluiază învătătura ambelor Biserici despre: Comuniunea Sfinţilor şi celor adormiţi; Biserica şi Bisericile; adaosul Filioque (Landaff 1980); Misterul Bisericii; Participarea în harul Sfintei Treimi şi Sfinţenia Creştină; Tradiţia, Cultul Creştin şi Menţinerea Credinţei Creştine (Geneva 1981 şi Canterbury 1982); Marturisirea, Evanghelizarea, şi Slujirea; Rugăciune, Icoane, şi Devotamentul Familiei (Odessa 1983).

La Dublin s-a finalizat raportul asupra temelor: Misterul Bisericii; Credinţa în Sfânta Treime, Rugăciune şi Sfinţenie; Cultul şi Tradiţia. Tot aici s-a adoptat, aşa cum s-a menţionat, şi cea de-a doua Declaraţie de Acord, care cuprinde rapoarte asupra tuturor temelor prezentate.

Cea mai mare secţiune din Declaraţia de la Dublin este ocupată de tema „*Misterul Bisericii*” care prezintă natura Bisericii, tema care este o premisă esenţială pentru progresul în dialogul Ortodox-Anglican. Secţiunea începe cu „*Abordări ale Tainei*”[22]:

„Trăim într-o lume profund divizată. Suntem conştienţi de faptul că lipsa de unitate creştină, care este contrară voinţei lui Dumnezeu şi un păcat împotriva naturii însăşi a Bisericii, a contribuit de multe ori la divizarea lumii. Ştim că Biserica este însărcinată cu un mesaj de reconciliere. Acest lucru ne conduce să căutăm unitate între noi, pentru a contribui la vindecarea diviziunilor omenirii şi pentru a fi împreună ca şi creştini care se confruntă cu dificultăţi şi presiuni şi ca martori ai adevărului lui Hristos într-o lume ostilă sau indiferentă.”[23]

Secţiunea continuă prin a sublinia unele dintre cele mai importante imagini ale Noului Testament ale Bisericii: trupul lui Hristos; reunirea mesianică; Noul Israel; templul sfânt al lui Dumnezeu; Mireasa lui Hristos.[24] Acestea sunt imagini, nu descrieri sau definiţii: pentru că „Misterul Bisericii” nu poate fi definit sau descris complet. În următoarele paragrafe se recunoaşte că situaţia creştinilor este una anormală datorită diviziunilor dintre ei, dar şi dorinţa de reunire aşa cum sunt şi atributele Bisericii. Biserica este una, pentru că:

„este un Domn, o credinţă, un botez,un Dumnezeu şi Tată al tuturor” (Efeseni 4: 5) şi participă la viaţa Sfintei Treimi, un Dumnezeu în trei persoane. Unitatea Bisericii este exprimată în credinţă comună şi în părtăşia Duhului Sfânt şi capata o formă concretă şi vizibilă în modul în care Biserica, adunată în jurul episcopului în săvârşirea împreună a Sfintei Euharistii, vesteşte moartea lui Hristos până când va veni (1 Cor. 11:26). Unirea creştinilor cu Hristos prin botez este o unitate de dragoste şi respect reciproc care transcende

[21] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, p. 3.
[22] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par.2-7.
[23] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, p. 7.
[24] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 8-17.

diferentele rasiale, sociale şi sexuale (Gal. 3:28). Această unitate în Hristos este darul lui Dumnezeu pentru lume, prin intermediul caruia bărbatul şi femeia pot învăţa să trăiască în unitate unul cu altul, acceptându-se unul pe altul aşa cum Domnul Hristos i-a acceptat pe ei. ”[25]

Chiar dacă divisiunile nu distrug atributele Bisericii, una, sfântă, sobornicească şi apostolească, deteriorează unitatea de bază pe care o avem în Hristos şi dezbinarea împiedică misiunea faţă de lume dar şi relaţia cu lumea. În paragrafele despre artibutele Bisericii deşi s-a ajuns la acelaşi punct comun în ceea ce priveşte care sunt acestea, totuşi, modul cum sunt înţelese aceste atribute diferă. Din această cauză nu sunt însă foarte aprofundate atributele Bisericii, deşi, partea ortodoxă are o teologie destul de dezvoltată cu privire la sfinţenia, sobornicitatea şi apostolicitatea Bisericii Lui Hristos. În privinţa unităţii Bisericii, anglicanii sunt obişnuiţi să vadă diviziunile creştine în interiorul Bisericii.[26] Ei nu cred că numai ei sunt o Biserică adevărată, dar cred că fac parte din Biserica cea Una, Sfântă, Sobornicească şi Apostolească. Ortodocşii cred că Biserica Ortodoxă este singura Biserică adevărată a lui Hristos, care, ca trupul Său, nu este şi nu poate fi divizată. „Dar, în acelaşi timp, îi văd pe anglicani ca fraţi şi surori în Hristos care sunt în căutare împreună cu ei a unirii tuturor creştinilor într-o singură Biserică.”[27] Sfinţenia este văzută în mod diferit de ele două părţi implicate în dialog. În timp ce anglicanii cred că „Creştinii sunt chemaţi să fie sfinţi. Dar aceasta este doar în parte o realitate, pentru că rămâne în parte o vocaţie care să fie împlinită. Biserica este o realitate divină; este, de asemenea o instituţie umană. Ca atare, nu este deloc încă sfântă. Este în conformitate cu această lume urmând liniile de divizare culturală, politică şi socială...”[28] Ortodocşii consideră că în timp ce membrii Bisericii luptătoare, bisericii de pe pământ, sunt păcătoşi, nu cred că ar trebui ca păcătoşnia acestora să fie atribuită şi Bisericii ca trup al lui Hristos unde locuieşte Duhul Sfânt. Despre sobornicitatea Bisericii, partea anglicană vede doar jumătate din înăţătura ortodoxă, doar ca întindere teritorială. Nu s-a discutat până acum care este atitudinea ambelor Biserici faţă de comunităţile care nu au păstrat succesiunea apostolică într-o formă exterioară şi vizibilă. Nu s-a discutat care este punctul de vedere ortodox faţă de valabilitatea hirotoniilor anglicane. Nu s-a ajuns la un acord cu privire la posibilitatea hirotonirii femeilor. Ortodocşii afirmă că o astfel de hirotonire este imposibilă, deoarece este contrară Scripturii şi Tradiţiei.[29] Cu acest punct de vedere fiind de acord şi unii anglicani. Alţii cred, însă, că este posibilă, şi chiar de dorit în prezent.[30]

---

[25] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 8.

[26] Anglicanii sunt adepţii teoriei Ramurilor care consideră că denominaţiunile creştine sunt egale între ele, iar diferenţele dintre ele sunt doar rezultatul unor simple circumstanţe pământeşti, născute din deosebirile dintre civilizaţii. Teorie Ramurilor nu este acceptată de Biserica Ortodoxă, acest lucru a fost subliniat de fiecare dată de Biserica Ortodoxă indiferent de dialogul pe care l-a purtat şi cu cine l-a purtat.

[27] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par.9.

[28] Revd. Hugh Wybrew, “The Mystery of the Church in the Dublin Agreed Statement”, în Sobornost, vol. 8, nr.1, 1986, p. 19.

[29] Prof. N. Chiţescu, *The Ordinaţion of Women from an Othodox point of View,* (AO/JDD.186) dosar din arhiva personal a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[30] În privinţa hirotonirii femeilor un raport al Anglican Consultative Councile arată că în Biserica Anglicană din Canada în 1975 în Sinodul Genereal 189 de membri au fost pentru şi 56 împotrivă, în 1972 în Biserica

Comuniunea şi Intercomuniunea[31] este un alt punct atins în cadrul Declaraţiei, însă, şi aici înţelegerea diferă fundamental. Spre deosebire de anglicani, care consideră intercomuniunea[32] ca o cale spre unitate, relativizând prin aceasta atât ideea de comuniune, cât şi cea de unitate a credinţei, Biserica Ortodoxă consideră că aceasta

„ ....implică o unitate mistică şi sfinţitoare creată de Trupul şi Sângele lui Hristos, ceea ce îi face „un trup şi un sânge (σύσσωμοι καῖ σύναιμοι) cu Hristos" şi, prin urmare, ei nu pot avea o învăţătură de credinţă diferită. Poate exista „comuniune" doar între bisericile locale care au o unitate de credinţă, de slujire şi de taine. Din acest motiv, conceptul de „intercomuniune" nu are nici un loc în eclesiologia ortodoxă."[33]

Secţiunea „*Conducerea extinsă în Biserică*"[34] este unul dintre punctele care nu a avut nici o problemă. Ambele Biserici şi-au arătat înţelegerea în ceea ce priveşte lipsa de temei revelaţional a primatului juridic şi a infailibilităţii papale, afirmate de Biserica Romano-Catolică; ambele Biserici recunosc, în schimb, un primat de onoare (ex. Patriarhul ecumenic în cadrul Ortodoxiei sau arhiepiscopul de Canterbury în cel al Comuniunii Anglicane)[35].

Secţiunea finală este „*Mărturie, Evanghelizare şi Slujire*"[36]. Este o declaraţie echilibrată cu privire la misiunea Bisericii, în care toate cele trei elemente sunt bine inter-legate şi lucrează împreună. Misiunea lui Hristos

„*Aceasta mişcare* (dinspre Dumnezeu spre lume) *se prelungeste în Biserică, Trupul lui Hristos, când prin puterea Duhului Sfânt ea răspunde chemarii lui Dumnezeu şi se oferă pe sine ca mărturisire şi slujire pentru lume . Marturia şi propovaduirea Bisericii cheamă oamenii să audă vestea bună şi să primească harul mântuitor al lui Hristos. Activitatea misionara este inima bisericii apostolice, aşa cum arderea e esenta focului. Misiunea nu e doar o preocupare oarecare a Bisericii, sau un departament al institutiei bisericesti. Membrii Bisericii vor fi judecaţi în cele din urmă şi în funcţie de implicarea lor în dialogul cu cei necredincioşi. Evanghelizara aproapelui ii priveşte pe laicil şi clerici deopotrivă. Misiunea Bisericii include, de asemenea, slujirea întregii lumi, care aduce vindecarea, iertarea, iubirea şi compasiunea lui Hristos pentru cei în nevoi, pentru cei afectati de războaie şi conflicte şi cei aflati sub stăpânirea păcatului şi a răului."*[37]

Finalul Declaraţiei de la Dublin cu privire la Biserică ne aduce înapoi de unde a început. Biserica nu este o entitate statică, autonomă: ea există pentru a fi un instrument pentru scopul lui Dumnezeu cu lumea, un semn şi primele roade ale Împărăţiei Sale; este

---

Episcopaliană din SUA , 74 de membrii ai Sinodului au fost pentru, 61 împotrivă şi 5 abţineri; în anul 1977 în Biserica Anglicană din Australia, 107 membrii ai Simodului General au fost pentru şi 72 împotrivă; Biserica Angliei 117 voturi pentru, 74 împotrivă şi 3 abţineti; Provincia din Africa Centrală în 1976 a votat împotriva hirotoniilor femeilor cu 40 de voturi la 14; Provincia din Sudul Pacificului deşi nu a găsit impedimente scripturistice pentru hirotonirea femeilor nu va recomanda acet lucru în regiunea lor şi nici nu va acorda dreptul vreunei femei preot care va veni în regiune să slujească.(Ordinaţion of women to the Priesthood; Anglican Decision and Reports, 1966-1977 A/RCOWC.1)

[31] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 18-20.

[32] Problemă tratată îndeosebi la: Cambridge (subcomisia "Truro"), 1977, Llandaff - Cardiff, 1980, Dublin, 1984.

[33] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 20.

[34] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 21-30.

[35] *Autority and Primacy*,(AO/JDD.281) dosar din arhiva personală a Pr. Prof. Hugh Wybrew.

[36] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 31-35.

[37] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 32.

chemată să întruchipeze slujirea lui Hristos pentru lume. Dacă toate Bisericile şi membrii lor înţeleg şi trăiesc pe deplin acest adevăr, toate Bisericile ar fi mai aproape de unitate.

A doua parte a Declaraţiei se numeşte *„Credinţa în Sfânta Treime, Rugăciune şi Sfinţenie”*[38]. Este prezentată în mare învătătura ortodoxă despre Sfânta Treime având temei scripturistic şi patristic şi faptul că ambele Biserici afirmă că la baza rugăciunii şi sfinţirii stă harul Sfintei Treimi. Se pune accent pe rugăciune cu formele şi denumirile ei diferite, atât în cadrul cultului divin public cât şi pe cea personală, care este o parte integrală a vieţii tuturor creştinilor. Este ridică din nou problema adaosului *Filioque*, deoarece, deşi în prima Declaraţie de Acord de la Moscova s-a admis scoaterea lui din Crez, de către partea anglicană, lucrul acesta nu s-a întâmplat. Anglicanii încearcă să prezinte această purcedere a Duhului şi de la Fiul ca nefiind una cauzală şi că „ar trebui să se facă o distincţie între două sensuri de purcedere, una prin care Tatăl determină existenţa Duhului, iar cealaltă prin care Duhul străluceşte de la Tatăl şi de la Fiul”[39], considerând adaosul Filioque ca o declaraţie teologică valabilă, nu ca o dogma. Ortodocşii însă consideră adausul ca inacceptabil, dar reţin că, potrivit unor Părinţi Răsăriteni, utilizarea Filioque în teologia latină timpurie poate fi înţeleasă într-un sens ortodox.[40]

Ultima parte a Declaraţiei de Acord de la Dublin se nume *„Cult şi Tradiţie”*[41]. De data aceasta se face o aprofundare a temei despte tradiţie, observându-se din partea anglicanilor, pe de o parte, o limitare a acesteia ca extensiune la deciziile primelor patru Sinoade ecumenice, iar pe de altă parte, se afirmă continuitatea ei până astăzi, fără a se face distincţie de valoare şi autoritate între aspectul statornic al Sfintei Tradiţii şi cel dinamic; de aici şi lipsa de precizie în terminologie, vorbind când de Tradiţie, când de tradiţii, în aceeaşi accepţiune. Privitor la cinstirea Sfinţilor, a Maicii Domnului, a Sfintelor icoane şi a practicării rugăciunii pentru morţi[42], teoretic, Biserica Anglicană, în urma contactelor cu ortodocşii, le acceptă, evidenţiind chiar legătura dintre mariologie, hristologie şi eclesiologie.

„În cele din urmă anul liturgic cuprinde sărbătorile Sfintei Fecioare Maria, Maica Domnului, şi a sfinţilor, martori astfel ai adevărul dogmatic că Hristos, Capul Bisericii, rămâne mereu unit cu membrii corpului său şi că nu există nici o separare între Biserica luptătoare şi triumfătoare. „Minunat este Domnul întru sfinţii săi” iar în comuniunea sfinţilor vedem din nou puterea învierii în viaţa şi tradiţia Bisericii distrugând moartea şi transfigurând timpul.”[43]

Teologia icoanei este prezentată în legătură cu întruparea Fiului lui Dumnezeu, ca o ilustrare vie a acesteia, iar rugăciunile pentru morţi sunt prezentate drept expresie directă a comuniunii sfinţilor. Impresia Declaraţiei este că anglicanii au aceeaşi poziţie, pe această temă, ca şi ortodocşii.Totuşi, la o cercetare mai atentă, se poate constata că acordul realizat, cu privire la aceste puncte, nu este deplin, iar poziţia anglicană rămâne în continuare tributară tradiţiei protestante. Biserica Anglicană nu trece dincolo de aspectul teoretic, întrucât aceste

[38]Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 36-46.
[39]Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, p. 8.
[40]Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 44-46.
[41] Anglican-Orthodox Dialog, The Dublin Agreed Statement 1984, par.47-87.
[42] A fost abordată îndeosebit la: Belgrad, 1966, Oxford, 1973, Rm. Vâlcea, 1974, Moscova, 1976, Cambridge (subcomisia "Sf. Alban"), 1977, Llandaff-Cardiff, 1980, Canterbury, 1982, Odessa, 1983, Dublin, 1984
[43] Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement 1984, par. 62.

puncte de doctrină nu-şi găsesc confirmarea în practică.[44] Astfel, în cadrul actelor de cult ale Bisericii Anglicane, invocarea sfinţilor este doar sporadică, iar cu privire la icoane, se evidenţiază mai ales rolul educativ al acestora, ignorând aproape total aspectul harismatic pe care acestea îl implică, precum şi venerarea lor. Progresul care s-a înregistrat, totuşi, în această direcţie reprezintă paşi importanţi pentru realizarea, în viitor, a unui consens deplin cu anglicanii. În înfăptuirea acestui deziderat, receptarea deplină de către partea anglicană a hotărârilor Sinodului al şaptelea ecumenic ar fi de mare importanţă, în acest dialog.

Declataţia de Acord de la Cipru - The Church of Triun God, este cea mai mare ca întindere şi consistenţă. Cuprinde nouă secţiuni şi două sute optzeci şi unu de paragrafe. Declaraţia prezintă punctul de vedere cu privire la natura Bisericii. Subliniază participarea Bisericii în viaţa Sfintei Treimi, reflectând multe lucturi trinitare şi eclesiologice contemporane. De la început se afirmă că:

„părtășia sau comuniunea (koinonia) din viața Bisericii reflectă comuniunea care este însăşi viaţa divină, viaţa Sfintei Treimi. Acest lucru nu este descoterirea unei realităţi la distanţă de noi, în comuniunea Bisericii ne împărtăşim din viaţa divină. Comuniunea manifestată în viaţa Bisericii are la baza sa comuniunea trinitară, care este modelul şi scopul final. Iar comuniunea persoanelor Sfintei Treimi creează, structurează și expune misterul comuniunii trăit în Biserică. În și prin Biserică cunoaştem Sfânta Treime și prin Sfânta Treime înțelegem Biserica, deoarece "Biserica este plină de Treime" (Origen, Fragment pe Psalmul 23,1, PG12, 1265)”[45]

Ca şi Sfânta Treime, Biserica este o comuniune de persoane unite în dragoste. Această comuniune este exprimată și realizată în celebrarea Euharistiei: „Euharistia zidește trupul lui Hristos ca un singur organism care transcende diversitatea rasială, socială și culturală a membrilor săi, precum și dezvăluie și realizează darul comuniunii trinitare dat Bisericii de Duhul Sfânt. [...]Biserica ca instituție ar trebui să fie întotdeauna un semn vizibil a realităţii ei interioare, ca misterul comuniunii cu și în Sfânta Treime.”[46] Declarația urmărește, de asemenea, să stabilească din nou problema *Filioque*. În timp ce în linii mari sunt subliniate opiniile tradiționale răsăritene pe această temă, se observă că, „sunt totuși pericole în afirmația unilaterală sau polemică a doctrinei de răsărit că Duhul purcede „de la Tatăl singur”. Așa cum am spus deja, unii susțin că teologia patristică greacă nu a negat un fel de dependență a Duhului în Fiul, în imanenţa Treimică. Este cu siguranţă adevărat că nu putem gândi purederea Duhului de la Tatăl, fără a recunoaște că Tatăl este Tatăl Fiului, la fel cum nu putem uita că Tatăl, care naște pe Fiul este de asemenea cel care purcede mai departe Duhul. Duhul nu trece de la o persoană divină izolată, ci de la o persoană, un Tată veșnic legat de un Fiu.”(I.19.) La sfârșitul secţiunii a doua, *„Hristos, Duhul și Biserica”,* sunt trase concluziile în legătură Filoque:

„Am încercat să arătăm că anglicani și ortodocși sunt de acord cu privire la inadecvenţele Filioque și asupra necesităţii de a dezvolta Hristologia și Pnevmatologia în cea

[44] *Anglican Ortodox Dialogue. The Dublin Agreed Statement…,* p. 48.
[45] *The Church of Triun God,* secţiunea I, par. 3.
[46] *The Church of Triun God,* (I.12.)

mai strânsă legătură posibilă. Lăsând deoparte Filioque, nu se poate nega relaţia reciprocă a Fiului şi a Duhului, în viaţa veşnică a Sfintei Treimi, la fel ca şi în iconomia mântuirii.

Dacă teologia noastră trinitară exprimă pe deplin relaţia reciprocă a celor trei Persoane divine, putem mărturisi în mod corespunzător legătura inseparabilă dintre lucrările Fiului şi lucrarea Duhului Sfânt în realizarea mântuirii noastre, fără a recurge la Filioque. Nu ar trebui să căutăm să înţelegem pe Fiul şi pe Duhul izolat unul de altul. Asta ar nega viziunea fundamentală a credinţei noastre trinitare „[47]

Se observă încă dependenţa anglicanilor de gândirea teologiei catolice şi imposibilitatea sau nedorinţa de a recepta ceea ce au recunoscut şi în anterioarele Declaraţii de Acord. Până astăzi adaosul Filioque nu a fost îndepărtat din Crez deşi în toate Declaraţiile de Acord se recunoaşte întroducerea lui fără nici o autoritate, iar opinia catolică ca fiind o teleogumenă şi nu o dogmă. Deşi unii teologi, mai cu seamă anglicani sunt de părere că această declaraţie cu privire la Filioque „este o exprimare echilibrată şi o contribuţie valoroasă”[48], cred că mai degrabă este o modalitate de a privi adaosul Filioque prin iconomie de către delagaţia ortodoxă.

Eclesiologia Trinitară prezintă faptul că: „Biserica este atât o realitate locală cât şi universală. Aşa cum Dumnezeu unul este o comuniune de trei persoane, astfel încât Biserica universală este o comuniune în Hristos de multe biserici locale. Ea nu este o asociaţie de părţi separate. Relaţia dintre biserica locală şi Biserica universală este determinată de revelaţia vieţii Sfintei Treimi.”(I.23.) Bisericile locale nu sunt părţi, nici derivate din Biserica universală; mai degrabă, ele constituie „o, Biserică sfântă, catolică şi apostolică.” Viaţa Biserici Ortodoxe cât şi a Bisericii Anglicane este organizată pe baza bisericilor locale naţionale sau regionale. Declaraţia stabileşte această structură eclesiologică, în contrast cu structura centralizată a Bisericii Romano-Catolice, afirmând cu tărie acest lucru pe baza teologiei trinitare:

„Aşa cum există o singură natura a lui Dumnezeu, nu în mod abstract, ci doar în cele trei Persoane, aşa există Biserica universală doar ca o comuniune de biserici locale. În acest sens, există o convergenţă între ortodocşi şi anglicani în înţelegerea Bisericii. Ortodocşi şi anglicani sunt de acord în respingerea unei singure autorităţi centralizate în Biserică. Acest lucru nu se datorează motivelor locale şi culturale, ci din motive profund teologice.”[49]

Problema unui primat universal a fost discutată şi în anterioara Declaraţie, iar acum este pe ordinea de zi a dialogului ortodox-romano-catolic. Va fi foarte interesant să vedem ce concluzii va emite Comisia de dialog Ortodoxă-Romano-Catolică cu privire la acest subiect, mai ales că în ultimii ani, au existat unele dezbateri în cadrul Bisericii Romano-Catolice despre relaţia dintre bisericile locale şi Biserica universală. Într-un schimb de articole în urmă cu câţiva ani, fostul Papă, Benedict al XVI-lea, a apărat prioritatea Bisericii universale asupra bisericilor locale, în timp ce Cardinalul Walter Kasper, responsabil al Consiliului Unităţii

[47] *The Church of Triun God,* (II. 46, 47.)
[48] Pr. Prof. Hugh Wybrew, *Anglican-Orthodox Theological Dialogue: ‘The Church of the Triune God’,* lucrare în mss.
[49] *The Church of Triun God, (I.25)*

Creştine din Roma, a susţinut o vedere foarte asemănătoare cu cea a Comisiei Anglican-Ortodoxă.

Sub titlul „*Hristos, umanitatea şi Biserica"* Declaraţia prezintă relaţia dintre credinţă şi cultura creştină. Aceasta este o întrebare importantă pentru toţi creştinii, şi una deosebit de relevantă pentru problema hirotonirii femeilor. Declaraţia face remarci asupra unor puncte importante în ceea ce priveşte relaţia Bisericii cu a culturilor în care a trăit şi în care trăieşte în prezent. Se afirmă că hristologia este dezvoltată mereu în relaţie cu o anumită cultură sau grup de culturi. Distincţia dintre Evanghelie şi cultură nu trebuie să fie ignorată sau neclară. Ar trebui să existe o interacţiune puternică şi dialog între ele. Definiţiile doctrinare particulare nu sunt în mod necesar limitate la culturile în care apar. Afirmaţiile Noului Testament şi ale Sinoadelor Ecumenice despre Iisus Hristos, ca fiind cu adevărat Dumnezeu şi cu adevărat om, rămân fundaţia, punctul de bază a vieţii Bisericii şi propovăduirea Evangheliei în fiecare cultură şi în fiecare epocă. În acelaşi timp, culturile influienţează exprimarea Evangheliei şi hristologiei, şi poate împrima în Biserică ascultarea Evanghelie într-o lumină nouă.

„Creştinii trebuie să abordeze particularitatea fiecărei culturi în care aceştia încearcă să dea mărturie despre auto-descoperirea lui Dumnezeu Treimic în Iisus Hristos şi Duhul Sfânt. Creştinii au o responsabilitate principală pentru exprimarea Evangheliei lui Iisus Hristos în mediul lor cultural ... Este necesar un proces de discernământ, pentru care biserica locală este răspunzătoare faţă de Iisus Hristos şi responsabilă faţă de întreaga Biserică. Exprimarea hristologiei în cult, învăţătura şi artele într-o anumită cultură trebuie să fie văzute cu simpatie, dar critic, pentru a discerne dacă rămân fidele Scripturii şi se încadrează în tradiţia vie a Bisericii. Acelaşi proces de discernământ este necesar în dialogurile noastre ecumenice, astfel încât să putem discerne unii altora rămânerea în credinţă."[50]

Declaraţia de la Cipru include o discutie şi pe tema *Episcop, episcopos şi întâietatea în Biserică*[51]. Acesta subliniază că biserica locală a fost modul primar eclesiastic. Documentul prezintă deasemenea succesiunea apostolică şi ca o succesiune de comunităţi reprezentate de episcopul lor în sinoade, ca un mijloc de menţinere a unităţii lor în credinţă, iar pe episcop ca preşedintele normal al adunării euharistice. În acest sens „*The Church of Triun God*" provocă ambele biserici pentru a examina practica lor curentă faţă de episcopat. Se recunoaşte, de asemenea, că există o diferenţă între modul în care anglicani şi ortodocşi practică sinodalitatea. În timp ce ortodocşii consideră episcopul în sinod ca reprezentând întreaga comunitate, practica anglicană dă laicilor, precum şi clerului un loc important în structurile sinodale şi în viaţa Bisericii.

O parte destul de delicată în document este secţiunea VII: *Femei şi Bărbaţi, Taine şi Biserica* (*Women and Men, Ministries and the Church*) unde se analizează hirotonia femeilor în treapta de preot şi episcop. Trebuie să remarcăm faptul că discutarea acestui aspect în a treia fază a dialogului a avut loc într-o atmosferă foarte diferită de cea ce s-a obişnuit în discuţiile anterioare. În loc de confruntare, a existat dorinţa de a dezbate problema din punct de vedere teologic, precum şi încercarea de a se evalua importanţa dezacordului. În această secţiune se analizează secţiunile anterioare ale umanităţii inclusive a lui Hristos, Hristos şi

[50] *The Church of Triun God, (III, 37)*
[51] *The Church of Triun God*, secţiunea V.

cultură, precum și egalitatea între bărbați și femei în poporul escatologic al lui Dumnezeu reînnoit în identitatea Sa în celebrarea Euharistiei. Anglicani și ortodocși, totuși, trag concluzii diferite la aceste premise convenite. Punctul de vedere anglican este exprimat în acest paragraf:

„În lumina a ceea ce s-a spus mai sus despre transformarea bărbaţilor şi femeilor în noua viață a împărăţiei, mulți anglicani susțin că există motive teologice serioase pentru hirotonirea femeilor ca și a bărbaților la preoție și la slujirea prezidențială de preot și episcop, sau cel puțin că nu există motive teologice imperioase împotriva acestui lucru."[52]

Trebuie subliniat faptul că punctul de vedere ortodox, pe acest subiect în Declarația de Acord de la Cipru, este mult mai nuanțat decât reacțiile ortodoxe anterioare din 1997 și în anii imediat următori. Astfel partea ortodoxă susţine că mântuirea prin Hristos este dată la fel şi bărbaţilor şi femeilor, totuşi ei sunt diferiţi în ceea ce implică slujirea lor în viaţa internă a Bisericii şi nu vad nici un motiv teologic convingător pentru care Anglicanii, dar şi alte Biserici Occidentale se abat de la tradiţia Bisericii şi au trecut la hirotonirea femeilor. Motivele prezentate sunt după cum urmează:

i. *„Săvârşitorul Euharistiei acţionează în persona Hristică. Deşi Hristos, în persoana căruia acţionează săvârsitorul euharistic este eshatologic Hristos, nu avem voie să înţelegem din aceasta, fără o examinare mai profundă a problemei, că masculinitatea nu este natura sa specifică umană, şi prin aceasta o parte din identitatea Sa. Precizând că „în Hristos nu mai este nici bărbat, nici femeie" Pavel, în funcție de context arată clar că s-a referit la situația care rezultă din botez, în timp ce Maxim Mărturisitorul vorbește despre depășirea diviziunii și conflictul între sexe și nu de eliminarea finală a diferenței lor. Această chestiune, ortodocșii cred, că ar fi trebuit să fi fost luată în considerare mai profund, înainte ca orice decizie să fie luată și să se acționeze pentru hirotonirea femeilor, în special în contextul dialogului ecumenic.*

ii. *Deşi Biserica trebuie să asculte societatea şi aşteptările sale, consideraţiile sociologice nu sunt suficiente pentru a justifica inovaţiile referitoare la slujirea Bisericii, în special în forma sa euharistică. Consideraţiile teologice şi ecleziologice sunt mai decisive. În ceea ce priveşte hirotonirea femeilor în treapta de preot, ortodocşii nu simt că fac o nedreptate femeilor prin a nu le hirotonirii, deoarece hirotonirea nu implică exercitarea unei fel de putere (potestas), dar este un serviciu specific comunităţii. Femeile, la fel ca mulţi alţi membri laici ai Bisericii, au propriile lor slujiri, care nu sunt în nici un fel inferioare faţă de taina hirotonirii.*

iii. *Ortodocșii cred că, în contextul dialogului ecumenic în curs de desfășurare, probleme de o asemenea gravitate și importanță ca hirotonirea femeilor la preoție necesită o examinare teologică profundă. Costul schismei sau a perpetuării diviziunilor este prea mare pentru a compensa orice beneficii pastorale care pot rezulta dintr-o*

[52] *The Church of Triun God, (VII.36).*

astfel de inovație. În timp ce apreciază motivația pastorală care a condus Comuniunea Anglicană să hirotonească femei la preoție, ortodocșii cred că dimensiunea teologică a acestei chestiuni rămâne deschisă, și merită în continuare o atenție profundă și studiu în dialogul ecumenic"[53]

Aşa cum reiese din Declaraţie, problema hirotoniilor femeilor rămâne deschisă, mai ales că în această problemă nu există nici o învăţătură sinodală. Este necesară o examinare suplimentară pentru a se stabili dacă hirotonirea femeilor constituie, din punct de vedere ortodox, o abatere de la învăţătura Mântutorului şi a Sfinţilor Apostoli. Dacă aceasta este o îndepărtare de învăţătura creştină primară, atunci ruptura dintre cele două Biserici se adânceşte din ce în ce mai mult, iar atitudinea anglicană pe această problemă nu a făcut decât să dărâme tot ce s-a realizat bun în acest dialog, iar dacă nu, să se anlizeze în ce măsură hirotonia femeilor în Comuniunea Anglicană afectează comuniunea care se urmăreşte să se realizeze cu Biserica Ortodoxă. Dacă diferențele pe această problemă pot fi acceptate în interiorul dialogului, deşi este greu de crezut acest lucru, atunci anglicani şi ortodocşi pot şi trebuie să lămurească şi alte probleme în etapele următoare pentru a rezolva apropierea dintre ei.

Trebuie prezentat şi faptul că în ultimii douăzeci, treizeci de ani de când a apărut această problemă, atitudinea ortodocşilor a început să se schimbe. În 1996 a existat o consultare care a avut loc între teologii ortodocşi şi vechii catolici despre subiectul *„Imaginea lui Hristos şi Genul"*. Lucrările prezentate în cadrul consultării, în care multi teologi greci şi-au exprimat punctul de vedere, au fost publicate iar cei care au luat parte la consultare nu au văzut nici un motiv teologic împotriva hirotoniilor femeilor.[54] Lucrările publicate de către Comisia Ortodoxă-Veche Catolică au devenit unul din documentele oficiale ale dialogului anglican-ortodox. Există teologi din alte biserici ortodoxe care au un punct de vedere similar.

Mai trebuie precizat şi că există un contrast considerabil între punctul de vedere ortodox exprimat în Declarația de Acord de la Cipru şi atitudinea oficială a Bisericii Romano-Catolice. Papa, Ioan Paul al II-lea, a declarat că Biserica nu are autoritatea să facă orice schimbare în tradiția Bisericii şi că doar bărbaţii pot fi hirotoniţi la preoție şi episcopat. El chiar a interzis discutarea problemei în Biserica Romano-Catolică.[55]

Ultimele două secțiuni ale Declaraţiei iau în discuţie subiectele: *Erezie, Schismă şi Biserică; Recepție în Biserică*. Primul subiect are strânsă legătură cu hirotonia femeilor deoarece unii au socotit hirotonirea femeilor ca erezie. Comisia precizează ce este o erezie şi când trebuie folosit acest termen. S-a ajuns la un acord de ambele părţi că „utilizarea

[53] *The Church of Triun God, (VII.37).*

[54] Vezi:Urs Von Arx & Anastasios Kallis, "Common Considerations:The Orthodox-Old Catholic Consultation on the Role of Women in the Church and the Ordination of Women as an Ecumenical Issue", în *Anglican Theological Review*(LXXXIV) Summer 2002, nr.3, pp.501-503; Peter-Ben Smit, *A Dialogue of Paradoxes: Orthodox—Old CatholicDialogue,* <*http://www.academia.edu/6700785/A_Dialogue_of_Paradoxes_Orthodox_Old_Catholic_Dialogue_in_Katya_Tolstaya_ed._Orthodox_Paradoxes_Leiden_Brill_2014*, >, *23.02.2015;*

[55] Pr. Prof. Hugh Wybrew, Anglican-Orthodox Theological Dialogue: "The Church of the Triune God",lucrare în mss. p.8.

imprecisă și imprudentă a cuvântului „erezie” poate conduce la percepția că cuvântul este mai mult o problemă decât un ajutor în relaţia cu retratările teologice emergente sau reconsiderările și recuperarea anumitor practici”(VIII.6.). Se sugerează că termenul ar trebui să fie utilizat numai în sensul său clasic, adică o negare a credinței apostolice. Această afirmație este importantă, având în vedere că Declarația însistă pe biserica locală ca manifestare într-un timp dat și loc a Bisericii catolice. Bisericile locale din diferite părți ale lumii trebuie să proclame Evanghelia în diferite situații culturale, însă mesajul Evengheliei explicat şi prin Sfânta Tradiţie nu trebuie schimbat pentru a fi adecvat unei situaţii sociale sau culturale pentru diferitele biserici creștine. Diversitatea legitimă a bisericilor locale, nu trebuie să afecteze relația cu celelalte biserici.

Declarația subliniază că există o distincție între primirea de noi idei și cea de practici noi. Prima poate fi un proces de lungă durată, care nu afectează structurile Bisericii. Cea din urmă afectează imediat aceste structuri. Printre acestea Declarația include şi hirotonirea femeilor. Paragraful de încheiere accentuiază că astfel de evoluții structurale într-o singură biserică poate cauza probleme pentru alte biserici dar, din nou afirmă că hirotonirea femeilor este o chestiune teologică deschisă:

„Dacă astfel de hirotonii contrazic sau nu învățătura dogmatică a Bisericii, riscând să devină în acest fel eretice, poate rămâne un subiect deschis, în perspectiva unei receptari care poate evolua în timp. Dar recunoașterea și acceptarea hirotoniei în cazul femeilor preoţi şi episcopi este o chestiune care privește viața practică a comunităților ecleziale implicate, inclusiv comuniunea sacramentală. Dacă problemele de credință pot face obiectul unor discuții lungi, probleme legate de ierahie și slujire sunt probleme practice, care afectează în mod direct acceptarea reciprocă. Din acest punct de vedere hirotonirea femeilor ca episcopi este mai problematică în ceea ce privește acceptarea mutuala decât hirotonirea lor ca preoti, pentru că bisericile pastorite de acelasi episcop își accepta reciproc structurile ecleziale. Scopul final al tuturor dialogurilor teologice oficiale, inclusiv cel al nostru, este acceptarea bisericilor noastre una de către alta, în slujire și structura ecleziala, precum și în credință. În toate discuțiile, deciziile și acțiunile lor, bisericile noastre trebuie să aibă acest obiectiv permanent în minte.”[56]

A treia Declaraţie de Acord este, probabil, fructul cel mai remarcabil până în prezent. Înregistreaza numeroase acorduri teologice între membrii comisiei, iar în privinţa punctelor rămase deschise dialogul asupra lor se face într-un spirit de respect reciproc, dar şi accentuându-se nevoia de a continua acest dialog teologic.

Toate cele trei declaraţii ar trebui supuse unui proces de recepție. Bisericile anglicane și ortodoxe care au aprobat acordurile comisiei ICAOTD trebuie să decidă acum cât de departe au fost aceste Declaraţii de Acord faţă de viaţa internă a fiecărei Biserici. Acesta este, cred, un proces de lungă durată, și este puțin probabil că va duce la o schimbare imediată în viaţa internă a celor două Biserici dar şi în relația dintre ortodocși și anglicani. Dar, dacă ambele Biserici se iau în serios, se va stimula gândirea despre subiectele pe care Comisia le-a

[56] *The Church of Triun God, (IX.29.).*

prezentat. De-a lungul anilor de la constituirea Comisiei mixte de Dialog Anglicano-Ortodoxe s-au făcut paşi importanţi spre realizarea dezideratului final, unitatea deplină a Bisericilor Ortodoxă şi Anglicană. Aceşti paşi cer imperios continuarea dialogului între cele două Biserici în pofida dificultăţilor care au existat şi care mai există încă.

Partea ortodoxă, trebuie să apeleze la răbdarea şi înţelepciunea sa tradiţională, datorită drumului deosebit de greu şi de anevoios, spre unitate cu anglicanii, pentru a nu se pierde ce s-a câştigat până acum; rupturile şi schismele sunt uşor de realizat însă drumul către unitate este, poate, cel mai greu de realizat dacă stăm şi privim în istoria Bisericii.

Partea Anglicană, trebuie să fie mult mai atentă la hotărârile pe care le ia in interiorul ei, mai ales în privinţa puntelor sensibile ca hirotonirea femeilor şi deschiderea din ce în ce mai mare faţă de recunoaşterea căsătoriilor de acelaşi sex şi hirotonirea homosexualilor. Aceste puncte stârnesc iritare nu doar părţii ortodoxe, care este foarte conservatoare în învăţăturile sale dogmatice cultice şi pastorale, ci şi în rândul unor Provinciilor Anglicane. Aceste fapte, dacă nu sunt privite cu responsabilitate şi nu ţin cont şi de partenerii de dialog, ar putea duce la „răcirea" relaţiilor ortodoxe-anglicane, la neîncredere şi chiar la întreruperea dialogului dintre cele două Biserici.

Creștinismul la nivel mondial este din ce în ce mai divers, dar în același timp este tot mai important ca toți creștinii să lucreze împreună pentru a propovădui și a trăi Evanghelia într-o viziune reconciliantă, într-o lume care nu este numai divizată, ci este marcată de creșterea intoleranței religioase și fanatism. În aceste condiții, Dialogul Ortodox-Anglican, are marele merit că promovează o abordare motivată și rezonabilă a credinței și vieții Bisericii și caută unitatea în diversitate a tuturor discipolilor lui Iisus Hristos care cred în Dumnezeu cel care este Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt.

„Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul "Rute de excelenţă

academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926."

Bibliografie

1. *Agreed Statement on the Autority of the Councile* (AO/JDD.119);
2. *Anglican-Orthodox Dialogue, The Dublin Agreed Statement* 1984;
3. *Autority and Primacy*,(AO/JDD.281), lucrare în manuscris;
4. Basil of Brusseles, Arhchbishop, "Infallibility or Indefectibility?"(AO/JDD.111);
5. Chiţescu N. Prof. şi Nifon Mihăiţă, Arhimandrit, *Întrunirea comisiei de dialog ortodoxo-anglican (Odessa, 12-19 septembrie 1983)*;
6. Chiţescu N. Prof., *The Ordinaţion of Women from an Othodox point of View,* (AO/JDD.186), lucrare în manuscris;
7. Every E., Canon, "The Filioque", (AO/JDD.74, lucrare în manuscris;
8. General Synod, *The Anglican-Lutheran, Anglican-Reformed and Anglican-orthodox Dialogues: A Backgraound paper,* A Report by the Board for Mission and Unity;

9. Germanos, Strenopoulos, Metropolitan of Thyateira, *The Relations between the Anglican and the Orthodox Churches*, published by Rev. Thomas Papadopoulos, Cardiff,1942;
10. *Inspiration and Revelaţion in Holy Scryptures- Nine Principles* (AO/JDD.139, AO/JDD.121), lucrare în manuscris;
11. Justinian, Patriarhul României, "Raporturile anglicano-ortodoxe, preludiu al unirii Bisericilor", în *Ortodoxia*, X (1958), nr. 2;
12. K.G.A. Bell, Documents on Christian Unity, Third Series 1930-1948, Oxford University Press, London,1948;
13. Kolchitskii,N.F., "The Anglican Hierarchy and Its Validity", în *Major Portions of the Procedings of the Concerence of Heads and Reprezentatives of Autocephalus Orthodox Churches*,YMCA Press, Parice, France, 1948;
14. Lubardić, Bogdan, "The International Commission for Anglican-Orthodox Theological Dialogue: Assessment of its Work and Future Prospects", Nikolaos Asproulis et alii (eds.), *Orthodox Handbook on Ecumenism*, Regnum Books International, Oxford, 2014;
15. *Ordinaţion of women to the Priesthood; Anglican Decision and Reports*, 1966-1977 (A/RCOWC.1);
16. Romanides, J.Pr.. Prof. , "The Filioque"(AO/JDD.166), lucrare în manuscris;
17. Smit, Peter-Ben, *A Dialogue of Paradoxes: Orthodox—Old CatholicDialogue,* <http://www.academia.edu/6700785/A_Dialogue_of_Paradoxes_Orthodox_Old_Catholic_Dialogue_in_Katya_Tolstaya_ed._Orthodox_Paradoxes_Leiden_Brill_2014>;
18. *Statement on the Churchas a Euharistic Community*, sub-commision 3, Garden City, N.Y. July 8-12, 1974 (AO/JDD.92), lucrare în manuscris;
19. *The Church of Triun God - The Cyprus Statement agreed by the International Commission for Anglican – Orthodox Theological Dialogue 2006*, The Anglican Communion Office, London, UK, 2006;
20. *The Dublin Agreed Statement 1984*;
21. *The Knowledge of Gog- Three Theses* by the Truro sub-commission (AO/JDD.121A) lucrare în manuscris;
22. Urs Von Arx & Anastasios Kallis, "Common Considerations:The Orthodox-Old Catholic Consultation on the Role of Women in the Church and the Ordination of Women as an Ecumenical Issue", în *Anglican Theological Review*(LXXXIV) Summer 2002, nr.3;
23. Ware Kalistos, Arhimandrite & Davey Colin, The Revd., *Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission, Anglican-Orthodox Dialogue: the Moscow Statement Agreed by the Anglican-Orthodox Joint Doctrinal Commission*, 1976, *with introductory and supporting material*, London, SPCK, 1977;
24. Wybrew, Hugh, Pr. Prof., "The Mystery of the Church in the Dublin Agreed Statement", în Sobornost, vol. 8, nr.1, 1986;
25. Wybrew, Hugh, Pr. Prof., *Anglican-Orthodox Theological Dialogue: 'The Church of the Triune God',* lucrare în manuscris.

EINE NEUE SUBJEKTIVITÄT IM ROMAN "ÖRTLICH BETÄUBT" VON GÜNTER GRASS

Olga KAITER
"Ovidius" University of Constanța

Abstract: In the context of postwar German literature, the prose of the writer Günter Grass has an important place. Towards the reality of post-war period, which became problematic, G. Grass exhibits an attitude of disillusionment, skepticism and last but not least criticism towards the reality of German society. His criticism appears as a sharp satire to the petite bourgeoisie and continues with the exposal of the social, political and cultural German context.
The new realistic literature of Günter Grass, the expression of his new subjectivity, is based on the basic structures of his narrative art such as the grotesque, the comical and the absurd, which are represented in the novel "Örtlich betäubt" ("Local anesthesia") by means of numerous detailed descriptions of characters, themes, motives and many fictional scenes. The detail becomes an important element while presenting the distorted reality.
The present paper aims to undertake a careful analysis of some significant details in the reality-fiction report, two dimensions of the same history. The obsessive return to the major events from the past is a way of anesthetizing the pains and failures of an unsuccessful life.

Keywords: subjectivity, reality, fiction, detail, grotesque, absurd.

Im Kontext der deutschen Nachkriegsliteratur nimmt Günter Grass durch seine erzählende Prosa einen wichtigen Platz ein. Wenn der Roman in der vergangenen Periode von einem Lampedusa beeinflusst war, wird er in dieser Periode (1961) von dem bekannten Schriftsteller Günter Grass stark beeinflusst.

Viele Schriftsteller, darunter auch Günter Grass beschrieben die problematisch gewordene Wirklichkeit nach dem Krieg und sie identifizierten sich mit den Menschen zwischen Ruinen, die sie in der zerstörten Heimat vorfanden. Ihre Literatur sollte daran erinnern, dass diese Zerstörungen nicht nur von äusserer Art waren und in einigen Jahren nicht geheilt werden konnten. Viele der nun hervortretenden Werke drückten ein desillusioniertes, nüchternes, skeptisches Verhältnis der Autoren zur Wirklichkeit aus. Die neue realistische Literatur begnügte sich weniger mit dem engagierten Abbilden, auffällig wurde aber die Sozialkritik, die oft die Satire und die Groteske erreichte. Die Groteske als Grundstruktur erschien dann in der Dichtung in Metaphorik, Motivik, Personendarstellung , im Aufbau der Szenenfolgen, in der Stoffwahl und in der Gestaltung der Stoffe und Motive und nicht zuletzt in der sachlichen Sprache , die sich um Genauigkeit bemühte.

Nicht nur das Ende des zweiten Weltkriegs mit der Kapitulation Deutschlands und der Besetzung durch USA, England, Frankreich und Sowjetunion und die Bildung von Besatzungszonen prägten die Geschichte und das Leben des deutschen Volks ein. Auch die Bedrückung durch den Kalten Krieg und die Bedrohung durch offene Konflikte lösten

Desillusionierung und Pessimismus bei den Autoren aus, die nach 1945 schrieben und veröffentlichten und, die gewaltsame Unterbrechungen ihrer persönlichen Entwicklung erlitten hatten und aus alten Familienbindungen, heimatlichen Verwurzelungen, Stellungen und Berufen verdrängt waren. In der Auseinandersetzung der Autoren mit der Gegenwart in den 50er und 60er Jahren erscheinen in den Werken solcher Autoren typische Gegensatzfiguren wie die Nonkonformisten und Konformisten. Zeitgeschichtliche, menschliche Verhaltensweisen werden auch von Günter Grass mit den Mitteln seiner grotesk-komischen Phantasie zu überdimensionierten Bildern ausgemalt. Übrigens wird er 1958 für seine literarische Tätigkeit den Preis "Der Gruppe 47" bekommen, 1960 folgte der Preis der Kritiker aus W-Berlin und 1962 in Paris "Prix du meilleur livre etranger" für den Roman "Die Blechtrommel", in welchem die zeitgenössische Welt aus verschiedenen Perspektiven betrachtet und offenbart wird.

Für Grass' Karrierelaufbahn als Dichter war das Studium der Bildhauerei entscheidend. Dank der Bildhauerei begann er mit dem Schreiben. Er behauptete: "Ich habe von der Arbeitsweise des Bildhauers sehr viel übernommen für das Schreiben: Das in langen Zeiträumen Denken, den Spaβ am Ändern und auch das Wissen, dass wenn ich ändern muss, weil die Proportionen zusammenhängen".[1]

Diesen Spaβ am Ändern drückte er nicht nur durch seine Skulpturen aus, sondern er wollte das auch durch das Schreiben bewirken, in dem er eine besonders expressive Sprache benutzte, um seine Ansichten der Welt als Moralist zu beweisen.

Ein weiterer wichtiger Einfluss in seinem Leben war die Politik. Es ist bekannt, dass G. Grass in der Zwischenkriegszeit geboren wurde. Er erlebte also das NS-Regime, bzw. den zweiten Weltkrieg und auch den Kalten Krieg (1946-1990), wichtige politische Erreignisse, die Deutschland stark betroffen hatten. Der Nationalsozialismus, die Erfahrungen seines Dienstes bei der Wehrmacht, bei der SS-Panzerdivision sowie seine anschliessende Kriegsgefangenschaft beeinflussten in einem groβen Maβ sein Leben und Werk. Als einer der ersten Schriftsteller der Nachkriegszeit versuchte Grass in seinen Werken die Ereignisse des zweiten Weltkriegs so realistisch, sachlich und ausführlich wie möglich zu gestalten. Themen wie: Verantwortung und Schuld, Vergessen und Verrat in Bezug auf den Krieg und der Versuch eines Neuanfangs finden oft in seinen Werken einen deutlichen Ausdruck. Seine Haltung als Kriegsgegner zieht sich immer wieder durch seine Werke. Grass argumentierte seine friedliche Haltung: "Ich bin ein Gegner der Revolution. Ich scheue Opfer, die jeweils in ihrem Namen gebracht werden müssen. Ich scheue ihre übermenschlichen Zielsetzungen, ihre absoluten Ansprüche, ihre inhumane Intoleranz".[2]

Allerdings war Grass auch politisch als einflussreiches Parteimitglied der SPD ganz tätig. Als Anhänger der SPD lernte er den SPD-Politiker, späteren Bundeskanzler Willy Brandt kennen, mit dem er im Briefwechsel stand. Dieses starke Interesse an Politik, sein Bestreben nach Frieden verleihte er in seinen späteren Werken Ausdruck. Ein Beispiel ist in diesem Sinne sein Roman "Örtlich betäubt", der 1969 erscheint. Die Phantasie und die Ideenspiele des Erzählers – weil dieser Roman auch von einem der Personen, vom Professor Eberhard Starusch erzählt wird – wurden parallel mit dem Schreiben des Theaterstücks

[1] Leben und Werk von Günter Grass, http://www.xlibris.de/Autoren/Grass
[2] Günter Grass, Biografie, http://www.dieterwunderlich.de/Guenter_Grass.htm

"Davor" geübt. Das Theaterstück und der Roman bilden zwei Versionen, eine dramatische und eine epische desselben Themas: die Auseinandersetzung mit den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Problemen. Zu jener Zeit gab es eine politische Verwirrung, da viele Studenten die sozial- politischen Zustände in der Bundesrepublik Deutschland heftig kritisierten. Diese Zeit wurde auch als "westdeutsche Studentenbewegung" bekannt.

Im Mittelpunkt des Romans "Örtlich betäubt" steht die Schilderung eines intelligenten Schülers Philipp Scherbaum, der radikale, linkspolitische Einstellungen vertritt und zugleich den protestierenden Intellektuellen verkörpert. Der Studienrat Eberhard Starusch, der Erzähler der Begebenheiten, wird langfristig beim Zahnarzt behandelt. Seine Zahnschmerzen, der Zahnstein sind ein Vorwand, damit er seine Meinungen, Einstellungen und Reaktionen äußert. Im Monolog und manchmal im fiktiven Dialog mit seinem Zahnarzt erzählt er viele Details bezüglich der Geschichte seines Lebens, die die Geschichte Deutschlands widerspiegelt. Das Leben einer ganzen Generation spielt sich vor den Augen des Lesers ab. Er assoziierte zum Beispiel den Hass für seine Ex- Geliebte mit dem Zahnstein, der versteinerter Hass war. Seine Gedanken und Phantasien, die Beschreibung seiner wichtigen Lebensstationen – der Tod seiner Eltern im zweiten Weltkrieg, Anführer einer Jugendbande nach dem zweiten Weltkrieg, revolutionäre Ansätze, seine Beziehung mit der Ex-Verlobten Sieglinde Krings, sein Unterricht – sind wichtige Erinnerungen für ihn. Der Roman ist auch eine scharfe Satire über den Feldmarschall Schörner (im Roman Krings), einen der gewaltätigsten Kriegsherren der deutsch – faschistischen Armee.

Die Wiedergabe der Begebenheiten von dem Professor Starusch bestimmt die innere Gliederung des Romans in drei Teile: im ersten und im dritten Teil des Romans steht die Behandlung des Ober- und des Unterkiefers von dem Arzt und das ist ein Anlass für den Professor mit sich selbst, mit der Welt und mit seiner Vergangenheit sich auseinanderzusetzen. Das Zwischenkapitel – die Pause zwischen den zwei Behandlungen – stellt den Protest seines Schülers Philipp Scherbaum dar, der auf dem Berliner Kurfürstendamm seinen Dackel verbrennen will, um auf die Folgen von Napalm aufmerksam zu machen, das gleichzeitig von Amerikanern in Vietnamkrieg verwendet wird. Innerlich begeisterte sich Starusch für diesen Protest, denn er wünschte sich Veränderungen, aber er dachte gleichzeitig an die vielen Opfer und an die Gewalttätigkeiten, die diese Aktionen hineinzogen. Er dachte auch an das Leben Scherbaums, zu dem er eine freundliche Beziehung hatte und dessen Leben er nicht gefährden wollte. Ausserdem hatte er Angst, dass diese Gewalttätigkeiten in die Welt seiner Phantasie oder der früheren Erlebnisse wiederkämen. Der Fernsehschirm in dem ärztlichen Sprechzimmer ist ein paralleler Spiegel seiner Wünsche, seiner Bestrebungen, seiner Ängste, seiner Abwechselung zwischen "gestern" und "heute", in einem Wort seiner Erinnerungen. Der Autor schafft einen realen Rahmen, in dem der Erzähler seine Erlebnisse erzählt. Abhängig davon ist das Verhalten der Gestalt, entweder nur in Absichten engagiert oder skeptisch; einerseits begrüsst er den Protest, aber andererseits widersetzt er sich ihm. Scherbaums Freundin Vero Lewand unterstützt ihren Freund, ermutigt ihn und entwickelt eine noch radikalere Einstellung mit terroristischer Tendenz. Irmgard Seifert, die Kollegin von Starusch, die wie Starusch die NS- Zeit als BDM–Mitglied miterlebte, befürwortet Scherbaums Plan.

Für Grass spielt die Vernunft eine wichtige Rolle. Wenn er ein überzeugter Anhänger der Mäβigung ist, können auch seine Gestalten nicht anders sein. Scherbaum wird vom Zahnarzt behandelt und zur Vernunft gebracht, dass es nur die örtliche Betäubung gegen das Leiden in der Welt gibt. Er arbeitet engagiert für die Schülerzeitung und hofft darauf, etwas verändern zu können. Schlieβlich kommt er zur Erkenntnis, dass die Welt sich radikal nicht verändern lässt, nur kleine Schritte können dabei helfen. Gegen die Schmerzen können immer die wiederkehrenden Behandlungen mit "örtlichen Betäubungen"verändernd wirken. Der Zahnarzt entfernt den Zahnstein, den radikalen Hass auf Staruschs ehemalige Verlobte. Dadurch vollzieht sich Scherbaums Trennung von seiner Freundin. Ganz im Gegensatz steht Starusch, der sich mit seiner Kollegin verlobt.

Die fiktiven Dialoge mit dem Zahnarzt geben die innere seelische Welt der Gestalten wieder. Die detailreichen Darstellungen bringen die wahrnehmbare Wirklichkeit, die existenzielle Problematik und die Verschränkung der Hauptgegenstände in den Vordergrund. Die Nebeneinanderstellung der Gegenstände von realer oder irrealer Bedeutung hat die Funktion einerseits eine ironische, satirische, groteske verspottete Haltung wiederzugeben und andererseits künstlerisch die Fiktion in die Realität zu verwandeln. Aufschlussreich sind in diesem Sinne einige "epische" Szenen in dem Roman. Der Wechsel zwischen Realität und Phantasie, in dem sich die Gestalten befinden, wird mittels einiger Details durchgeführt, die weiter verschiedene Charaktere aufzeigt. Das Zusammenkrampfen des Mundes des Hauptheldеn, der auf dem Zahnarztsessel sitzt, das Haarspray, die Tiefkühltruhe, die Glocken, die Kalbsnieren sind bedeutende Details. Diese Aufzählung der Gegenstände hilft bei der Entschlüsselung der seelischen Zustände der Gestalten. Die Wiederaufnahme der religiösen Anrufung: "Heillige Apolonia bitte für mich",[3] soll gleichzeitig die Groteske der Situation, die Dramatik des menschlichen Daseins, aber auch den leicht ironisierenden Ton wiedergeben. Die Gestalt betrachtet den Fernsehschirm, sie sieht verschiedene Gegenstände und macht Verknüpfungen zwischen den Gegenständen und den seelischen Zuständen.

Das Detail ist bei Grass nicht mehr das klassische Detail, sondern es kommt in Form von Detail in die zweiwertige Erzählung ; eine Erzählung der Situation, in der die Gestalt sich befindet und eine Erzählung der Erinnerung, die von der Realität ausgeht, gewissermaβen wie bei Proust: "Während er mir die Zähne mit dem Instrument angriff, das ein höllisches Summen hatte, setzte er fort zu schwatzen – ich könnte Ihnen etwas aus der fernen Geschichte der Stomatologie erzählen und ich sah eine Menge Sachen auf dem milchigen und leicht gewölbten Fernsehschirm, zum Beispiel Neufahrwasser mit dem Fluβ Mottlan, wo ich einen Milchzahn gerade vor der kleinen Insel geworfen hatte."[4]

Während Proust in der Darstellung der Wirklichkeit der Vergangenheit von der Gegenwart ausgeht, zum Beispiel er benutzt die "Madeleine" Kuchen, die beim Tee serviert werden, um sich an Szenen aus der Vergangenheit wiederzuerinnern, erscheint bei Grass einerseits eine Wirklichkeit der Gegenwart, in der er versunken ist, die des stomatologischen Sprechzimmers, zu der er als Patient im Laufe der Behandlung gehört, andererseits eine Wirklichkeit der Vergangenheit, die der Schriftsteller mittels der Bilder auf dem milchigen Fernsehschirm wiedergibt. Es sind Kindheitserinnerungen, als er den Milchzahn vor der

[3] Günter Grass, *Anestezie locală*, Editura Polirom, Iaşi, 2008, S. 5.
[4] Ibid., S. 8.

kleinen Insel geworfen hatte. Das Detail gewinnt an epische Erweiterung gerade durch die zahlreichen Verknüpfungen mit der Vergangenheit. Während der Zahnarzt ihm über die Geschichte der Zahnmedizin und über Hippokrates berichtete, oder Linsenbrühe gegen das Zahngeschwür in der Mundhöhle empfahl, erinnerte sich der Professor Starusch an die Worte seiner Mutter. Der Zahnarzt sprach ihm über das Gurgeln:"Das Gurgeln mit einer gesättigten Lösung mit Pfeffer nutzt, wie Hippokrates sagte, bei den Zahngeschwüren" und da erinnerte er sich an seine Mutter: "…und die Granatbrosche werde ich neben den Bernstein legen und der Groβpapa wird seine Auszeichnungen noch dorthin legen. Und deine kleinen Milchzähne werden wir sorgfältig sammeln, dass du später deiner Frau und deinen Kindern sagen kannst, so sahen meine Zähne aus!"[5]

Die künstlerische Schreibweise besteht auch in der Verflechtung dieser Details, die die Wirklichkeit seiner zeitgenössischen oder vergangenen Welt beschreiben. "Inzwischen war mein Zahnarzt im 11. Jahrhundert und berichtete von dem arabischen Milieu Albukassis, der in Cordoba zum ersten Mal über den Zahnstein sprach, - der Zahnstein muss beseitigt werden."[6] Oft stellt man einen Parallelismus der Erzählungen fest, der von einem gemeinsamen Ereignis ausgeht. Erwähnenswert wäre in diesem Sinne die Situation seiner Eltern, als der Vater, der im Lotsendienst arbeitete, Neufahrwasser mit dem letzten Schiff für das Truppentransportieren verlassen musste. Auch die Milchzähne des Kindes hat er in seinem Seemannssack eingepackt. Die Zahnbehandlung, die vom Zahnarzt erzählte Geschichte der Zahnmedizin während der Zahnbehandlung sind Erinnerungen des Erzählers, die viele Gemeinsamkeiten zeigen.

Nicht selten bleibt die detailierte Darstellung bei der Person: "Inge hob das Blatt von ihrem Gesicht; ihre Wange hat eine gleichförmige, unschattierte Schönheit. Hilde imitierte sie: sanft, daneben; zwischen den Gläsern Cola und Heften von der Vorlesung befindet sich ein Zeitungsblatt, auf dem sich ein wenig Zementstaub, etwa wie in einer Tasse gesammelt hatte."[7]

Die Titel der fragmentierten Zeitungsartikel bestimmen und verkürzen den Wiederausrüstungsbegriff, der auf ein wichtiges Thema in der Literatur dieser Zeit hinweist. Grass wendet sich gegen die Wiederbewaffnung der BRD, gegen die weltweite Rüstung mit Atombomben und gegen die politischen Entscheidungen der deutschen Regierung. Auch die Persönlichkeit seiner Verlobten wird näher bestimmt: "Erst im Sprechzimmer des Zahnarztes ist es mir gelungen, meine unveränderte Verlobte in ihre Bestandteile zu zerlegen."[8] Von einer Sequenz zur anderen kleidete sie sich um, seltener den Pullover; allein oder mit Hardy wollte sie in Objekt der Kamera erscheinen, entweder durch Ginster, die eine verwaiste Basaltlaufbahn überwucherten, oder im Wirtshaus "Beim stürmischen Reiter", das hinter dem Damm aus Neuwied liegt, auf der Promenade, die den Rhein entlang zu Andernach geht, oder auf den in Hettetal mit Bimstein bestreuten Feldern, und meist beim Tuffbruch. Und diese Technik der detailierten Beschreibung und der Bestandteile der Bilder wird vom Autor fortgesetzt, damit die innere Welt der Gestalt entziffert werden kann.

[5] Ibid., S. 9.
[6] Ibid., S. 10.
[7] Ibid., S. 28.
[8] Ibid., S. 29.

In jeder Sequenz wird das Universum der innerlichen Unruhe in seinem ganzen Leben dargestellt. Für die Darstellung seiner Kindheit und Jugendzeit um das Jahr 1945 wird der Autor einige Sequenzen im stomatologischen Sprechzimmer verwenden, ebenso auch für die anderen wichtigen Ereignisse seines Lebens wie sein Germanistikstudium, die Geschichte der unterbrochenen Kunst, sein Maschinenbauingenieurdiplom oder seine sentimentalen Beziehungen, seine Überlegungen betreffs die stürmischen Aktionen, die er als Titulardeutschprofessor und auch als Professor für Geschichte odios und gefährlich fand. Zu seiner Schülerin Vera Lewand, die vor dem Ende des Jahres die Wohnviertel Zehlendorf und Dachlem durchwanderte, wobei sie sich mit dem sogenannten "Sammeln der Sternchen" beschäftigte, hat er einmal gesagt: "Dein Wandalismus (Zerstörungswut) ist nichts anderes als ein Selbstzweck."[9]

Für G. Grass ist die Beschreibung der vorhandenen Dinge ein Mittel, sozial- politische Ereignisse in den Vordergrund zu stellen: "Die Videokamera bleibt noch an dieser toten Natur."[10] Die Äußerung verschiedener Standpunkte der Hauptgestalten betonen die Natur der Familienverhältnisse, aber auch die gesellschaftlichen Probleme jener Epoche: "Oh wie groß du gewachsen bist! Begrüßte mich meine Tante, die mir eigentlich gute Tante war, weil sie die Schwester meiner Großmutter seitens meiner Mutter war, Kurbjuhn geboren, die einen bescheidenen Bauern namens Rippka geheiratet hatte, während ihre Schwester, meine Großmutter in die Stadt kam und sie gründete sich ein Heim mit einem gewissen Behnke, dem Chef einer Arbeitergruppe in einer Bauholzfabrik, so dass meine Mutter in einer Stadt gewachsen ist…"[11]

Die ärztliche Behandlung, als notwendige Hilfe verstanden, ist das Ergebnis einer langsamen Reform, die oft mit Verspätung durchgeführt wird. Wie G.Grass im Roman behauptete, ist diese ärztliche Welthilfe nicht das Ergebnis einer sinnlosen Gewalttätigkeit, die nur das Nichts schaffen kann: "Und so stopfte er mir den Mund mit einer List. Das Nichts wurde rückblickend zu einem Paradies der Konsumenten. Die Warenhäuser gerieten in Brand und verbrannten bis zum Fundament. Das Feuer entstand und hinterließ Ruinen und freie Plätze."[12]

Die Wandlungen, infolge der Anwendung des Marshall-Planes in Deutschland werden im Monolog des Professors Starusch wiedergegeben. Der Autor verfolgt mit Hilfe dieser Hauptgestalt, eine Freske des sozialen, politischen, wirtschaftlichen Wiederaufbaus in der Nachkriegszeit darzustellen. Der große Verdienst des Autors besteht gerade in seiner künstlerischen Macht, die ihm ermöglichte die Wirklichkeit der Vergangenheit und die der Gegenwart mit der sozialen Problematik zu verknüpfen. Eine nähere Betrachtung der dichten, sachlichen Beschreibungen führt uns zum festen Gedanken, dass G.Grass keinen der Aspekte, die Deutschland in jener Zeit beunruhigte, in seinem Roman vernachlässigt hat. Scheinbar verzichtet er auf eine direkte Einbeziehung in die sozial- politischen Wandlungen, man stellt doch fest, dass der Autor nach einer örtlichen Betäubung der Probleme, mit denen sich die

[9] Ibid., S. 38.
[10] Ibid., S. 28.
[11] Ibid., S. 118-119.
[12] Ibid., S. 149.

Gesellschaft auseinandersetzte, suchte. Auf diese Art und Weise hoffte er auf eine Milderung der Situation, des Weltschmerzes.

Das ganze literarische Schaffen von Grass schildert sein groβes Erzähltalent, seine erzählerische Phantasie und Originalität, mit denen er die vermeintlich zerstörte Tradition neu bewusst gemacht hat. Seine Gestalten, seine Beschränkung auf die sachliche Schilderung des Kleinbürgermilieus und der Kleinbürgertypen sowie die Tendenz, die Welt als Abnormität zu betrachten, bringen eine groteske Verzerrung des Menschenbildes und eine Verengung der gesellschaftlichen Perspektive hervor und beweisen bei aller Detailtreue eine Deformation der Wirklichkeit in jener Zeit. Einerseits ist er dem Grotesk-Komischen, einer frei imaginierten Fabelwelt zugetan, andererseits zum Mythischen, Archetypischen. Die Kritik der westdeutschen Zustände äuβert sich in Form einer scharfen Bürgersatire bis zur Entlarvung der historischen Zusammenhänge und Gesetzmäβigkeiten, sie wird mit Fabulieren ins Skurrile getrieben, ins Gelächter über das Absurde verwandelt.

BIBLIOGRAPHIE

BAUMANN, Barbara, OBERLE Brigitta, *Deutsche Literatur in Epochen*, Hueber Verlag, München, 1986.

FRENZEL, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1998.

GRASS, Günter, *Anestezie locală*, Editura Polirom, Iași, 2008.

GRASS, Günter, *Biografie*, http://www.dieterwunderlich.de/Günter_Grass.html

MADSEN, Reiner, *Geschichte der deutschen Literatur in Beispielen*, Verlag Ferdinand Schöningh Paderborn, 1999.

http://www.dtv.de/buecher/örtlich_betaeubt_12069.html

http://www.literaturwelt.com/epochen/nachkrieg.html

http://www.schleswig-Holstein.de/Kulture/DE/kreative Koepfe/Literatur/guenter Grass. html

Leben und Werk von Günter Grass, http://www.xlibris.de/Autoren/Grass

ON BOOKS AND READING

Dana BĂDULESCU
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This article looks into the evolution of books and paradigms of reading in the last approximately three hundred years. The proviso is that print compelled the people to read, and therefore to be modern. Since a large number of books entered the world, the extensive model of reading took precedence over the intensive model. Referencing a variety of ideas on books and reading, I argue that there is a bodily interaction between readers and books, and also between the act of reading and the printed text. Moreover, books have a body of their own, which has been designed to be a match for the human body. Probing into possible answers to the question "Why do we read?", I also tackled the resistance of some texts, which may either frustrate their readers, or give them a sense of what Bloom calls the "reader's sublime." The difficulty of reading puts the reader not just in the text, but in its very centre, while the text itself becomes the reader's drama. In the 21st century, in the context of what many consider to be a "decline of literacy" and the large use of electronic reading devices, books and reading have entered a new stage. The printed book and reading traditional books have not lost their grip, while the e-book and e-reading need further testing.

„...se poate spune că omul modern intră pe scena istoriei ca un cititor."
Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a re(lecturii)*

„Trăim într-o epocă în care mesajul cărţilor a devenit atât de slab audibil, încât singura sarcină a celor care încă mai scriu este aceea de a repeta ceea ce alţii au spus înaintea noastră mai bine."
H.-R. Patapievici, *Omul recent. O critică a modernităţii din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câştigă?"*

Reading is being modern

When Matei Călinescu stated that "the modern individual entered the stage of history as a reader" (Călinescu 2003:92), he supported his argument on the idea that, starting with Gutenberg's cutting-edge invention of print in the 15th century, followed by its fast spread and wide circulation of printed books during the Protestant Reform of the 16th century and in its wake, the moderns developed a new sense of responsibility for and also a certain sense of freedom in the unmediated and personal interpretation of the Book of Books. Quoting François Furet's and Jacques Ozouf's *Reading and Writing*, Călinescu further argues that the relation between each individual and God stopped being taken for granted or understood in a passive manner, and it became one of citizenship which could be accessed through reading. Thus, as Furet and Ozouf claimed, Luther turned what Gutenberg made possible into a necessity: putting the Scripture in the very centre of Christian eschatology, the Reform

transformed a technical invention into a spiritual duty. (Furet and Ozouf qtd. by Călinescu 2003:93)

Călinescu's contention sheds light on a crucial shift of paradigm from a sense of transcendence achieved through the authority of the Roman Catholic Church, which in its turn authorised a handful of clergy to interpret the Bible for the people in the Middle Ages, to a sense of transcendence achieved through an unmediated relation between the Text and its readers in an age which marked the onset of modernity. This paradigm shift entailed not only an approach to reading as a spiritual duty, but also an awareness that reading is an activity that allows freedom and creativity on the reader's part.

Two models of reading

Călinescu refers us to a distinction made by recent historians of reading between *intensive* reading, which is a characteristic of the traditional approach, and *extensive* reading, which is the modern approach. (Călinescu 2003:97) Intensive reading was a practice of the Protestant communities from approximately the 16th to the late 18th century, when educated people would read a small number of books (mainly the Bible and other religious works) in order to do frequent inspections of their souls in search for signs of redemption.

If intensive reading was still dicated by religious necessities and therefore was done according to the religious calendar, extensive reading may be regarded as a genuine revolution of an age of secularization, which was quintessentially modern. At the turn of the 18th century, readers were currently exposed to a large number of books, most of them of a secular nature, and, as Călinescu argues, a lot of them also escapist, which they would read in an order decided by themselves with no connection to the religious calendar. This new paradigm entailed a new attitude to reading itself: since the readers' approach was no longer marked by religious reverence, it became nonchalant and at the same time superficial, similar to the consumption of any other goods. As Călinescu points out, reading started to be hasty, dicated by the need to satisfy a more or less frivolous curiosity. (Călinescu 2003:98)

Even if extensive reading is a modern model, the moderns themselves threw it into question. Rousseau condemned cursory reading as vicious in his own novel *La nouvelle Héloïse*. The rising popularity of the novel as a genre related to consummerism has attracted the stings of many writers and scholars in the last three centuries. In his book *How to Read and Why* Harold Bloom evokes the advice given by Sir Francis Bacon:

Read not to contradict or confute, nor to believe or take for granted, nor to find comfort and discourse, but to weigh and consider. (Sir Francis Bacon qtd. by Bloom 2000: 21)

Quoting Dr. Samuel Johnson, who in Bloom's opinion is the ideal reader of all times, the American critic states that "to read human sentiments in human language you must be able to read humanly, with all of you." (Bloom 2000:28) Basing his own arguments on Emerson's and Johnson's approaches to reading, Bloom also lets himself seduced by Virginia Woolf's praising judgements of William Hazlitt, whom she considered "one of those rare critics who have thought so much that they can dispense with reading." (Virginia Woolf qtd. by Bloom 2000:20) When he endorses Woolf's (and also Emerson's) idea that a reader who truly deserves the name is someone who goes beyond the book, Bloom meets Andrei Pleşu's remark that:

Being an ”intellectual” does not strictly mean that one has to hold a book in one’s hands day in day out. Intellectuals are defined especially by what they do when they do *not* read: when they reflect, when they talk, when they keep silent, when they laugh, when they pray. (Pleşu 2011:234)[1]

Pleşu makes this remark in the context of what he calls ”the quality of reading”, and what he means is very close to the intensive model. Bloom calls it ”deep reading”, and his urge is a reformulation and revisitation of Emerson’s advice:

Read deeply, not to believe, not to accept, not to contradict, but to lerarn to share in that one nature that writes and reads.” (Bloom 2000:29)

Reading with the body and the bodies of books

The best writers are also passionate readers. It was because he was raised in the spirit of respect for books that Rushdie started to love them and eventually to write them. In his essay ”Is Nothing Sacred?” he recalls:

Devout households in India often contained, and still contain, persons in the habit of kissing holy books. But we kissed everything. We kissed dictionaries and atlases. We kissed Enid Blyton novels and Superman comics. If I’d ever dropped the telephone directory I’d probably have kissed that, too. (Rushdie 1991:415)

Rushdie’s cherished memory of kissing books speaks volumes about an almost eroticised relationship between a reader and his books, wich involves a loving bodily contact. Even before learning how to read, the child learned how to love books.

A writer and also a collector of books, Umberto Eco dedicated a whole book to what he calls the books’ ”vegetal memory because if parchment was made from animal skin, papyrus was vegetal, and when paper started to be widely used (as early as the 12th century) they started to make books from flax, hemp and linen paper.” So related are books to vegetal materials that, as Eco points out, ”both the etymology of *biblos* and that of *liber* send to the bark of a tree.” (Eco 2007:14-15)[2]

Eco’s *The Vegetal Memory* is a book about the function of books as memory keepers, but also about the indelibly physical symbiosis between humans and books. Starting from a memorable scene in Joyce’s *Ulysses* in which Leopold Bloom reads while defecating, Eco remarks that ”the rhythm of reading follows that of the body, the rhythm of the body follows that of reading. We read not only with the brain, we read with our whole body and that is why, when we read a book, we cry or we laugh or, when we read thrillers, they make our hair stand on end.” (Eco 2007:26)

In his approach to literary reading informed by a neurocgnitive poetics model, Arthur Jacobs tackles the question one poses when thinking that words, which are artificial stimuli, can stir emotions that may range from mild to excessively violent. The most dramatic example of how poetry can be felt, in Bloom’s words, ”with all of you”, is Emily Dickinson’s unsettling account:

[1] All quotes from Pleşu’s book *Despre frumuseţea uitată a vieţii / Of Life’s Forgotten Beauties* are my translation

[2] All quotes from Eco’s book *Memoria vegetală şi alte scrieri de bibliofilie* are my translation

If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way. (Dickinson 1985:2482)

All her letters to Higgisnon show that Emily read poetry as intensely as she wrote it. For her, words, these artificial stimuli, were as strong, or even stronger than ”natural” everyday life events. As a matter of fact, words in their most intense and aesthetically effective manifestation were literally her life. In another letter she inquired whether her ”Verse” was ”alive” and whether ”it breathed.” (Dickinson 1985:2477)

Jacobs argues that Bühler's *Sprachtheorie* (1934) anticipates later approaches to ”the *Sphärengeruch* (spheric fragrance) of words, according to which words have a substance, and the actions they serve – speaking, reading, thinking, feeling – are themselves substance-controlled.” (Jacobs 2015:137) Jacobs references Bühler's example of ”the word *Radieschen* (garden radish) which can invoke red and/or white color impressions, crackling sounds, or earthly smells and spicy tastes in the minds of the readers and ”transport” them either into a garden or to a dinner table which create an entirely different ”sphere” as, say, the ocean.” (Jacobs 2015:137)

Writers of all genres, and maybe most emblematically the modernists, who designedly blurred not only genre boundaries, but also those between life and art, glossed on the synethtetic effects of not merely the words on the page, but more often than not the phonic effect of sounds, which, as Bühler (referenced by Jacobs) argued, invoke colour impressions, i.e. correlations the readers' minds make with the natural world. In his poem *Voyelles* Rimbaud experimented with the correlations between vowels, on the one hand, and colours, natural elements and the most delicate physical traits of the beloved, on the other. Charles Baudelaire wove ”commingled perfumes, sounds, and hues” into his poem *Correspondences*, where he projected the individual as a *flâneur* through ”forest-groves of symbols, strange and solemn, / Who follow him with their familiar glances.” (http://fleursdumal.org/poem/103)

Experimental prose writers of the early decades of the 20th century Virginia Woolf and James Joyce pushed language beyond its limits, contemplating large scale visual and musical effects, carefully considering their impact upon readers. Woolf designed a whole novel by employing an obviously artificial, i. e. crafted rhythm meant to evoke in the reader's mind the rhythm of the waves:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly erased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the great cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually. (Woolf 2007:639)

What Woolf strove to achieve in *The Waves*, while being aware of the extreme difficulty of the task, was precisely to give her readers the impression of the ”spheric fragrance of words.” The difficulty which she recorded in her diary was that the impression had to be of natural freshness there where her medium was that of artificial stimuli, i.e. words. She rose to the task by writing a prose that feels not only fragrantly fresh, but also poetic, musical and pictorial. Actually, her word combinations have more than ”spheric fragrance” – they also have a strong rhythmic and visual feel. It most certainly helped that in the process of

writing, Woolf worked on *The Waves* while listening to ”late sonatas.” So immersed was she in the atmosphere she artificially created that she recorded in her diary that ”the windows fidget at their fastenings as if we were at sea.” (http://www.uah.edu/woolf/wavesdiary.html)

To that, Woolf added the polyphonic technique of soliloques, thus achieving in the novel something similar to a play-poem. The descriptions of the garden and the house by the sea, imbued as they are with the rhythm of the waves, have qualities that remind readers of Cézanne’s still lifes. Woolf’s reflections on the effects she wanted to achieve in her writing show that she wanted her readers to have the full experience of the ”spheric fragrance” of words, which for her were of a material and visual nature that she desolidified in her writing:

If I were a painter I should make a picture that was globular; semi-transparent...curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline. (Woolf qtd. by Dowling 1985:103)

Despite the debates in which Joyce scholars have been engaged in order to extricate themselves from the dilemma whether Joyce succeeded or not in translating a musical form into prose in the ”Sirens” chapter of *Ulysses*, there are numerous passages in the whole novel (and other writings) where the writer self-consciously created effects that brought his prose close not just to music, but also to painting. In their ”spheric fragrance”, Joyce’s words can smell (as in ”Calypso”, while Bloom is cooking breakfast), they can feel to the touch, they can ring in our ears, or their colours can be seen as in the ”Proteus” chapter, when Stephen unfolds his thoughts on the ”ineluctable modality of the visible”, contemplating ”signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot.” (Joyce 1946:38)

Closer to our times, and shaped by two languages, Herta Müller glosses on words in German and words in Romanian, comparing their gaps and their richness, brooding about their dialectal varieties or their effects in writing. In her essay ”There’s a different pair of eyes in each language” comprised in *The King Bows and Kills* she compares the phrase ”*Der Wind* geht” (the wind *goes*) in the dialect of her village with the phrase ”*Der Wind* weht” (the wind *blows*) in the literary German that she learned at school, and she remembers that when she was seven years old that sounded as if the wind inflicted some pain on itself. The distinction is somehow bridged over by the word in the Romanian phrase (vântul *bate*), which is the same as in literary German, and she recollects that when one said ”blows”, you could immediately hear the noise of movement. (Müller 2005:25) In this essay Müller subtly goes beyond what the two languages and their varieties can express, and writes about the failure of words in either language to express one’s innermost recesses, or even about the collapse of words. It is here that she also speaks about the quality of a text to stir a silent rush in her head. (Müller 2005:20) She quotes Bruno Ganz who argued in an interview that poetry lies in a vast space, wrapped in air, and it always says more, and sets more things in motion than words themselves can say. (Müller 2005:21) What Müller reinforces here is the importance of the lacunae, silences and gaps in languages and in texts, which are there in the books we read, reminding us that there may be even more to language than the ”spheric fragrance” of words, which intrigues us, frustrates us, but ultimately compels us.

Eco accounts for reading as a tactile experience in which bodies suggest ideas, and the sensation of our fingers touching the book stirs deep emotions in us. The ”infamous” page in

Joyce's book evoked by Eco is echoed, hundreds of pages later, in "Nausicaa", and then again, much later, in "Penelope", where Molly toys with the thought of gathering Bloom's shocking ideas related to her body into a book.

Joyce was not the only modernist writer to focus on the human body in the body of the book. So keen was D. H. Lawrence on the essentially corporeal nature of his writing that he wrote pages that feel with an electrifying tactile intensity as they read. After experimenting with the visual in *Sons and Lovers* and probably feeling that he exhausted its possibilities there, Lawrence made his most daring experiment with the tactile effect of writing in *Women in Love*. After a chapeter when he "lectures" to a group of naked men on the "pure culture in sensation" (Lawrence 1998:80) underpinning an African carved figure of a woman in labour, Birkin takes off his clothes to feel the chilling vigour of luxurious vegetation in the wake of a scene of domestic violence. What Lawrence does in those pages of the "Breadalby" chapter is to let the vegetal memory of the book contain the bliss of his character's immersion in the purifying vegetal world:

He took off his clothes, and set down naked among the primroses, moving his feet softly among the primroses, his legs, his knees, his arms up to the armpits, lying down and letting them touch his belly, his breasts. It was such a fine, cool, subtle touch all over him, he seemed to saturate himself with their contact. (Lawrence 1998:110)

Lawrence's approach to human physiology differs from Joyce's. While Joyce subdued physiology, containing it cerebrally, Lawrence treated it as an underlying cosmic force, his visions were animistic and the clashes between human nature and Western culture fierce. Where Joyce let the bodies of his characters speak with unprecedented boldness out of a long cultural heritage, Lawrence shook his characetrs' bodies off any sense of cultural heritage, making them leap dangerously into dark realms where they would feel "this coolness and subtlety of vegetation travelling into one's blood." (Lawrence 1998:110) Both had a very fine ear for the choreography engaging the bodies of their characters and the rhythm of their prose, but Joyce's was tempered by an artist who eventually chilled the lava of emotion, while the lava of Lawrence's characters burst out.

In *The Vegetal Memory* Eco argues that the book has been designed to be a match for the human body:

...to be held in the hand and to lie beside one in bed, or in the boat, and anywhere where there are no plugs and when any battery is gone! The book which takes scribbling and earmarking, which can be dropped or left open on the chest or on the knee when we fall asleep, the book which fits our pocket, which gets damaged, which is an evidence of the intensity, thoroughness or frequency of our readings, which reminds us – if it looks too new or its pages stick together - that we haven't read it yet. (Eco 2007:45-46)

Books have their bodies, too, but Gabriel Liiceanu argues that a book's body is "the only *spiritual body* there is." (Liiceanu 2001:169) Tolstoy's ball scene in *War and Peace*, when Prince Bolkonsky invites Natasha to dance, inspired Liiceanu to take it as a metaphor of our making first contact with books: as women stand in a line waiting to be invited, books stand on the shelves waiting to be picked up and for the dance to begin. Picking them up may be pure chance. Writing about that moment, when the hand reaches out for a hitherto neglected book, Umberto Eco claims that as we start reading it we realize that we already

know what is written there. What accounts for this rather strange phenomenon, to Eco's mind, is that touching the book several times, some of its content has been transferred to us "through the fingers, to the brain. So we read the book in a tactile manner, as if it had been written in the Braille alphabet." (Eco 2007:39-40) We know the book because we touched it many times when we dusted it, or when we removed it to look for another book, or when we changed its place on the shelf.

Why do we read?

We read for various reasons, either extrinsic (because we need to take an exam, or because we teach what we read) or intrinsic (because we like to be transported, to explore different universes, to have our imagination challenged, or to be amused). However, unlike the air we breathe and the food we eat in order to keep ourselves alive, reading is not dictated by our instincts. Nor is it an absolutely vital activity. While breathing, eating, sleeping are instinctual activities, reading is an acquired skill which defines us as cultural beings, or, as both Andrei Pleşu and Gabriel Liiceanu argue, as "a species of the *interval*" because

...we are neither under the power of the instinct, which sorts everything out with the simplicity of nature, nor under the umbrella of the sacred, which also sorts things out easily, with the simplicity of grace. Humanity is in an intermediate state, it is in limbo. It has broken with instinct and it is not yet in the sphere of sanctity. (Pleşu 1994:107)

Pleşu contends that because of this predicament nothing represents us better than culture does. He emphatically states that:

Culture is the most appropriate modality of subsisting in the interval condition; it is the best way of waiting for a solution you don't have at the moment. (Pleşu 1994:107-108)

Liiceanu shares Pleşu's idea, and adds what he calls, referencing Constantin Noica, "*the hygienic motivation* – for not only the body, but the spirit also can be "unclean", reading is a means of keeping yourself spiritually clean." Therefore, "the book is a central element in the hygiene of the mind." (Liiceanu 2001:171) According to Liiceanu, another reason why we read is because we want to shorten distances. Quoting Noica again, the Romanian writer states that "the book is a means of speaking with your closest other", and quoting Jean Paul, he endorses the idea that "books are more substantial letters written to friends." (Liiceanu 2001:171) Thus, reading brings us closer to the Other, annihilating both temporal and spatial distances. Here Liiceanu meets Edward Hirsch, whose book *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry* is centered on the metaphor of the "message in a bottle", which he took from Paul Celan:

A poem, as a manifestation of language and thus essentially dialogue, can be a message in a bottle, sent out in the – not always greatly hopeful – belief that somewhere and sometime it could wash up on land, on heartland perhaps. Poems in this sense, too, are under way: they are making toward something. (Hirsch 1999:1)

Reading is dialogue, and books are the vehicle of dialogue. Dwelling on this function of dialogue and communication, which Liiceanu calls even "telecommunication" (to lay stress on the distance component), Hirsch illustrates it with Whitman's poem "To You":

Stranger, if you passing meet me and desire to speak to me,
Why should you not speak to me?
And why should I not speak to you? (Hirsch 1999:3)

Commenting on this extraordinary function that reading performs, of which Whitman was aware some one hundred and forty years before, Hirsch enthusiastically embraces the message of Whitman's poem that

Strangers who communicate might well become friends. Whitman refuses to be bound, to be circumscribed, by any hierarchical or class distinctions. One notices how naturally he addresses the poem not to the people around him, whom he already knows, but to the stranger, to the future reader, to you and me, to each of us who would pause with him in the open air. Let there be an easy flow – an affectionate commerce – between us. (Hirsch 1999:3-4)

In *The Vegetal Memory* Eco also sees reading as dialogue, and virtually all the writers of all ages and cultures have been aware of this function. E. M. Forster urged us to open books and let authors speak to us. In one of his diary entries he wrote about having come across Whitman's poem "A Passage to India" and letting Whitman speak to him. The result was that he titled his own book *A Passage to India* without changing a single word of the poem's title. Writing itself is oftentimes a form of re-writing as reading when it is intertextual, as Forster's novel is.

When he tackled character in *Aspects of the Novel* Forster wrote about another reason why we read:

In daily life we never understand each other, neither complete clairvoyance nor complete confessional exists. We know each other approximately, by external signs, and these serve people well enough as a basis for society and even for intimacy. But people in a novel can be understood completely by the reader, if the novelist wishes; their inner as well as their outer life can be exposed. And this is why they often seem more definite than characters in history, or even our own friends; we have been told all about them that can be told; even if they are imperfect or unreal they do not contain any secrets, whereas our friends do and must, mutual secrecy being one of the conditions of life upon this globe. (Forster 1990:56-57)

That is a truth which may account for the empathy we develop especially when we read books. We are able to empathise, which is essentially an ability to identify with the other, because we understand them fully. While that is never achieved in real life, as Forster so aptly argues, it is made possible in literature.

It is not just that by reading we get to know "people", in fact human nature, better, but reading can also make us change ourselves by degrees, in our own way. In her study "The Cognitive Science of Fiction" Keith Oatley based her arguments on an experiment and found that subjects reading Chekhov "changed their personality by small amounts" and that "the effect was mediated by emotions experienced during reading." (Oatley 2012:428) Oatley also reports that "changes of personality occurred particularly in those traits – agreebleness and openness – that are less subject to developmental change in young adulthood." (Oatley 2012:428)

Both Eco and Bloom argue that reading has a compensatory function and it enhances life. Bloom states:

We read not only because we cannot know enough people, but because friendship is so vulnerable, so likely to disappear, overcome by space, time, imperfect sympathies, and all the sorrows of familial and passional life. (Bloom 2000:19)

Eco compares the rich life of somebody who is in the habit of reading with the scanty life of an illiterate person or of somebody who will not read. While the latter live their lives only, the reader lives numerous lives. Likewise, Oatley calls it ”fiction as simulation” and shows that ”in verbal art, words act as cues that address mental models that can be constructed into imagined scenes that we can then experience for ourselves.” (Oatley 2012:426) This may mean that when we read we enhance our experience, but we also explore ourselves, which is a function of reading also acknowledged by Călinescu in his *Rereading*.

Ultimately, in Bloom’s words, ”we read, frequently if unknowingly, in quest of a mind more original than our own.” (Bloom 2000:25)

The anxiety of reading and the reader’s sublime; ”the reader in the text”

The inconvenience of finding ”a mind more original than our own” may be that our own mind may be shocked, baffled and frustrated by that originality.When Schlovsky introduced the concept of ”defamiliarisation”, he meant that writers designedly use artistic techniques of presenting to readers usual things in unfamiliar ways in order to enhance their perception of the familiar.

In Forster’s terms, fantasy or ”the fantastic turn” is defamiliarising, and it employs ”the introduction of a god, ghost, angel, monkey, monster, midget, witch into ordinary life; or the introduction of ordinary men into no-man’s land, the future, the past, the interior of the earth, the fourth dimension; or divings into and dividings of personality; or finally the device of parody or adaptation.” (Forster 1990:106) Forster’s examples include novels spanning 160 years of literature in English from *Tristram Shandy* to Joyce’s *Ulysses*, which is obviously ”far more than a fantasy” (Forster 1990:113) , as Forster admits. What makes it a fantasy is that ”Heaven and earth fill with infernal life, personalities melt, sexes interchange, until the whole universe, including poor, pleasure-loving Mr Bloom, is involved in one joyless orgy.” (Forster 1990:114)

Texts which baffle the mind also sharpen its ”simulating” capacities in Oatley’s terms. What chances are there in real life that our nose should leave our face and develop a life of its own, as in Gogol’s short story, or that we should turn into a bug like Gregor Samsa in Kafka’s novella? How are we to make sense of the split personality of Dr. Jekyll and Mr. Hyde? If the events in *The Turn of the Screw* are the fabrication of an abnormally imaginative mind, where is the reader’s foothold? How are we to extricate the puzzle of Henry James’s ”The Figure in the Carpet”? What did Emily Dickinson mean by ”I Felt a Funeral in My Brain”? How are we to deal with the self-fabricating character of Sarah Woodruff and the three different endings in Fowles’s *The French Lieutenant’s Woman*? All these are deliberately ciphered texts, and reading them we may reach what Bloom called the ”reader’s Sublime” (Bloom 2000:29), which is by no means a comfortable state.

Especially when we deal with extremely difficult ciphered texts we are what Matei Călinescu calls ”the inscribed reader”, or, referencing the anthology edited by Susan Suleiman and Inge Crosman, ”the reader in the text.” Călinescu argues that readers can become characters as such, and reading itself may become the pretext of a ”fictional drama”, which is a ”meta-reading. ” (Călinescu 2003:130)

(E)-Reading in the 21st century

Eco is optimistic. When he tackles the idea that our age is called the *Decline of Literacy*, he rather doubts it is quite so. He cannot believe that the new media will kill printed books, and he thinks that those who decry the decline of literacy will be considered pathetic some day.

Eco rests his optimism with regards to the survival of printed books on the fact that a few thousand years have passed since the species adapted themselves to reading:

The eye reads and the whole body takes action. Reading also means finding an appropriate posture, it is an act that has to do with the neck, the spine, the buttocks. And the shape of the book, which has been studied for centuries, until the most ergonomically suitable format was achieved, is the shape this object must have in order for it to be handled and taken to a right distance for the eyes. Reading is closely connected to our physiology. (Eco 2007:25)

In their study ”When Meaning matters, look but don’t touch: The effects of posture on reading” Christopher C. Davoli, Feng Du, Juan Montana, Susan Garverick and Richard A. Abrams found that semantic processing is impoverishd near the hands, but cognitive control is enhanced near the hands. They also admit that more and more electronic reading is done near the hands with the use of mobile handheld devices, which would eliminate worries in that respect. However, at least two questions are as yet unanswered: to what extent can we adapt our capacities of reading longer texts to reading via electronic devices? What is the importance of hand proximity on reading via hard copy?

The paradox of our time is that while literacy seems to be in decline, there is an inflation of books. Pleşu argues that ”the profusion of books necessarily causes a crises of criteria. It becomes more and more difficult to choose, to find your way: you either become a greedy mindless consumer, or the outmoded shadow of your own idiosyncrasies.” (Pleşu 2011:230)

Nevertheless, Pleşu is just an observer of the inflation of books in a book which essentially performs the vital function to which Eco dedicates his own book *The Vegetal Memory*. Pleşu’s book was written to remind us of many things of beauty which are still in the world, but have been forgotten or neglected. In *The Vegetal Memory* Eco approves of the internet, of CD-s and of e-books, which can store a precious cultural heritage. However, as a book collector, he wonders whether he could love them as he loves the paper rustling in his hands.

Coda: How it feels to be an e-book

In *The Vegetal Memory* Eco figures out ”The Interior Monologue of an E-book.” The e-book deems that it was born ”empty”, and then it feels filled out. Unlike traditional printed books, which ”live” just one text all their life, and whose ”memory” is physically limited to one thousand pages, the e-book can store very many texts at once. The pages of an e-book unfold on a screen, while it ”makes sense” of what it is not only from the text it stores, but also from its circuits.

The e-book feels it can leave that text and think to itself that it stores a text, which probably a printed book will not be able to do. However, the newly born e-book starts to feel strange when it is switched off and it cannot live in the text it carries within. Oddly enough, there is a memory zone that stays awake, and the e-book knows what it is, and it knows it carries a text within, although it cannot access it.

Suddenly, the e-book feels switched on again, but this time it is inhabited by another text, which is a thrilling experience, although it somehow pines for the text it stored before. That is followed by a perplexing experience of being filled with several texts at once, without being allowed to get used to the user's whimsical shifts. The e-book feels overwhelmed and "split":

...having several lives and several souls is like having no life and no soul; moreover, I need to be cautious and avoid falling for a particular text, for tomorrow my user might delete it. (Eco 2007:181)

The e-book wishes it were a printed book storing just one story and inhabiting a peaceful universe, where the distinction between good and evil should be clear-cut.

Of course, Eco included this fable in his collection of essays on books half-playfully. After all, he is a bibliophile, and by definition that implies fondness of printed books. In the context of Eco's book, whose governing idea is that traditional books on paper preserve what he calls the "vegetal memory" of humankind, this interior monologue of an e-book is there to reinforce the overwhelming value and importance of the pedigree.

Bibliography

1. Bloom, Harold. *How to Read and Why*, Scribner, New York, 2000. Print.
2. Călinescu, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, Iaşi, 2003. Print.
3. Davoli, Christopher C., Du, Feng, Montana, Juan, Garverick, Susan and Abrams, Richard A. "When meaning matters, look but don't touch: the effects of posture on reading", in *Memory and Cognition*, 2010, 38 (5), pp. 555-562. Web.
4. Eco, Umberto. *Memoria vegetală şi alte scrieri de bibliofilie*, RAO, 2007. Print.
5. Forster, E. M. *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1990. Print.
6. Hirsch, Edward. *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry*, Harvest Books, New York, 1999. Print.
7. Jacobs. Arthur. "Towards a neurocognitive poetics model of literary reading", pp. 135-159 in *Cognitive Neuroscience of Natural Language Use*, Cambridge University Press, 2015. Web.
8. Joyce, James. *Ulysses*, Random House, New York, 1946. Print.
9. Lawrence, D. H. *Women in Love*, Oxford University Press, New York, 1998. Print.
10. Liiceanu, Gabriel. *Declaraţie de iubire*, Humanitas, Bucureşti, 2001. Print.
11. Müller, Herta. *Regele se-nclină şi ucide*, Polirom, Iaşi, 2005. Print.
12. Oatley, Keith. "The Cognitive Science of Fiction", in *Cognitive Science*, 2012, Vol 3, Issue 4, pp. 425-430. Web.
13. Patapievici, H.-R. *Omul recent. O critică a modernităţii din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câştigă?"*, Humanitas, Bucureşti, 2001. Print.
14. Pleşu, Andrei. *Minima moralia*, Humanitas, 1994. Print.
15. Pleşu Andrei. *Despre frumuseţea uitată a vieţii*, Humanitas, Bucureşti, 2011. Print.
16. Rushdie Salman. *Imaginary Homelands*, Granta Books, 1991. Print.
17. Woolf, Virginia. *The Selected Works of Virginia Woolf*, Wordsworth Library Collection, 2007. Print.

18. ***The Norton Anthology of American Literature, Second Edition, Volume 1, W. W. Norton & Company, New York, 1985. Print.
19. http://www.uah.edu/woolf/wavesdiary.html

NON-COGNITIVE INDIVIDUAL FACTORS AND THEIR IMPACT ON COMMUNICATIVE PERFORMANCE IN A FOREIGN LANGUAGE

Ovidiu URSA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The paper examines several aspects of the interdependence between non-cognitive individual factors and communicative performance in a foreign language. Students should be assisted in the pursuit of their language learning goals while maximising their motivation and minimising the negative impact of their inadequate emotional response through appropriate teaching and evaluation methodologies developed by their teacher.

Keywords: learning; assessment; motivation; anxiety; communicative performance

Dezideratul optimizării performanţei academice impune căutarea de soluţii în domeniul studiilor interdisciplinare, prin încurajarea cercetărilor şi intervenţiilor realizate de către cercetătorul-practician asupra propriilor demersuri educaţionale. Alături de elemente care rămân fundamentale în educaţie precum raţiunea, cogniţia şi inteligenţa, multe studii se focalizează asupra laturii emoţionale a procesului didactic. Cercetătorii care investighează constructe hibride precum inteligenţa emoţională susţin faptul că ,,abilitatea unei persoane de a-şi utiliza emoţiile în vederea facilitării gândirii este capabilă de a declanşa comportamente prin care persoana respectivă are şanse maxime de succes" (Bracket et al., 2004, p. 188).

În domeniul psihologiei educaţionale, separarea ,,cogniţiei" de ,,sentimente" sau ,,emoţii", deşi artificială conform unor psihologi (Cosmides, L. şi Tooby, J., 2000, p. 98), nu exclude posibilitatea de a studia interconexiunile dintre cele două tipuri de procese în vederea optimizării învăţării şi evaluării. Din perspectiva experienţei nemijlocite în domeniul evaluării competenţei şi performanţei comunicative, considerăm drept justificată deplasarea centrului de greutate al psihologiei educaţionale dinspre zona proceselor cognitive înspre studierea resorturilor motivaţionale, atitudinale şi afective ale principalilor actanţi implicaţi în activităţi de predare, învăţare şi evaluare.

Ca urmare a faptului că perspectiva preponderent cognitivă asupra predării şi învăţării limbilor moderne în universitate este înlocuită de una pragmatică, a devenit obligatorie diversificarea modalităţilor prin care acest tip de instruire şi, implicit, modalităţile specifice de testare şi evaluare, pot asigura performanţa optimă atât în pregătirea pentru o profesie, cât şi în exercitarea acelei profesii după absolvire. Acest proces de optimizare nu poate avea succesul scontat dacă nu sunt luate în considerare şi aspectele psihologice, cele care diferenţiază studenţii şi performanţa lor în activităţile de instruire, în cele de evaluare, dar şi în cele profesionale, care presupun utilizarea limbii străine.

Din această perspectivă, anumiţi factori psihopedagogici individuali precum motivaţia, anxietatea şi atitudinea faţă de învăţare joacă un rol important în determinarea gradului de realizare a sarcinilor de lucru abordate în situaţii de învăţare şi evaluare. Aceşti factori de natură emoţională se află în strânsă interdependenţă cu cei cognitivi, influenţându-se reciproc

şi influenţând performanţa şi, implicit, aprecierea acesteia de către evaluator. Profilul studentului, alcătuit pe baza analizei acestor variabile emoţionale, nu este unul constant, ci unul pasibil de modificări uneori spectaculoase. Pre-existenţa unor valori individualizate ale acestor factori, care modelează felul în care studentul abordează activităţile de învăţare, nu înseamnă că acesta va aborda la fel şi o situaţie evaluativă. Tiparele motivaţionale, starea de spirit dinaintea şi din timpul unui examen şi atitudinea faţă de acesta pot fi modificate de un număr de factori precum profesorul cu întreaga sa ,,filosofie" de evaluare şi, implicit, calitatea raportului acestuia cu cei evaluaţi.

Ultimele decenii au marcat orientarea din ce în ce mai insistentă asupra individualităţii celui evaluat, a trăirilor acestuia în relaţie cu examenele. Mobilul acestei modificări de perspectivă este faptul că validitatea răspunsurilor celor testaţi este afectată de factorii individuali afectivi sau non-cognitivi.

Factorii pshihopedagogici non-cognitivi sunt reflectaţi în atitudini, comportamente şi strategii – de exemplu, motivaţia, perseverenţa sau autocontrolul – cu rol în influenţarea succesului în activităţile şcolare sau profesionale. Aceştia sunt, de obicei, văzuţi în contrast cu cei cognitivi, măsuraţi prin teste, iar importanţa care li se acordă este una crescândă, atât din perspectiva cercetărilor pedagogice, cât şi din cea practică, a cadrelor didactice sau a decidenţilor din domeniul educaţiei, aceştia subliniind necesitatea preocupării pentru dezvoltarea lor în rândul elevilor şi studenţilor. Pe de altă parte, din punct de vedere terminologic, conceptul de factor ,,non-cognitiv" nu este complet lipsit de ambiguitate, în special atunci când este utilizat dihotomic, în raport cu cel de factor ,,cognitiv", dat fiind faptul că orice referire la personalitatea umană este, implicit, marcată de complexitatea tuturor aspectelor acesteia, ceea ce duce, inevitabil, şi la întrepătrunderi semantice.

Încă de la începutul anilor '80, apar studii care încearcă să deplaseze centrul de greutate al teoriilor învăţării din zona aşa-zis ,,rece" a aptitudinilor intelectuale, a cogniţiei şi strategiilor asociate acesteia, înspre microuniversul complex al resorturilor motivaţionale şi al rolului pe care acestea îl pot avea în potenţarea sau reducerea eficienţei învăţării (v. de ex. Brown, Bransford, Ferrara, and Campione,1983, p. 78 apud Reynolds & Miller, 2003, p. 103). De asemenea, se operează clasificări ale diverşilor factori psihopedagogici în discuţie, clasificări care sintetizează diversele teorii motivaţionale în cadrul unor constructe teoretice, cum este cea realizată de Pintrich (1990, p. 33).

- Expectanţe, definite drept convingeri despre capacitatea proprie de a controla, desfăşura sau îndeplini o sarcină de lucru;
- Valori, sau reprezentări cognitive ale scopului sarcinii de lucru, ale interesului faţă de aceasta, precum şi ale importanţei sarcinii de lucru;
- Componente afective, definite ca reacţii emoţionale determinate de confruntarea cu o sarcină de lucru, şi care afectează resursele cognitive şi performanţa.

După anii '80, a sporit accentul pus pe aspectele emoţionale ale învăţării, simultan cu continuarea cercetărilor asupra proceselor cognitive şi metacognitive implicate în procesele de predare şi învăţare. Focalizarea pe acest tip de factori psihologici individuali, non-intelectuali, precum motivaţia sau atitudinea şi sublinierea rolului componentelor afective şi emoţionale în cadrul procesului de învăţare au pus în lumină modul complex în care aceste aspecte se întrepătrund şi se condiţionează reciproc. Termenul de competenţă non-cognitivă a fost

introdus de sociologii Bowles și Gintis în 1976 (apud Morrison Gutman & Schoon, 2013) și ulterior analizat în profunzime de mulți alți cercetători, în încercarea de a sublinia rolul altor factori decât cei cognitivi în determinarea succesului pe piața muncii.

Influența exercitată de factorii sociopedagogici și de cei biopsihologici intelectuali și non-intelectuali asupra reușitei școlare este un aspect care se regăsește în anumite studii ale specialiștilor români (Kulcsar, 1978; Nicola, 1992), însă o privire generală asupra literaturii psihopedagogice relevă o anumită predilecție pentru sublinierea primatului factorilor cognitivi în asigurarea achizițiilor de cunoștințe și aptitudini, caracteristică cercetării din perspectivă academică. Realitatea reflectată în activitatea de predare nemijlocită dovedește însă că plasarea pe un plan secund sau neglijarea aspectelor non-cognitive ale personalității studentului poate duce la dificultăți majore de operaționalizare a achizițiilor de învățare, în special atunci când acestea condiționează performanța într-o situație practică specifică profesiei.

Dat fiind faptul că anumiți factori socio-psihologici și afectivi nu sunt direct observabili și, în consecință, sunt dificil de evaluat în mod empiric, cercetătorul-practician se concentrează asupra manifestărilor exterioare care pot schița profilul afectiv, motivațional și atitudinal al studentului. De aici rezultă și dificultatea – frecvent, imposibilitatea – de a stabili delimitări clare între resorturile psiho-afective care au impact asupra progresului în învățarea unei limbi moderne și natura acestui impact.

O perspectivă relevantă asupra principalilor factori psihopedagogici individuali este sugerată de studiile lui MacIntyre și Charos (1996). Aceștia susțin că cele cinci trăsături globale de personalitate – nevrotism, extraversie, deschidere către experiență, agreabilitate și conștiinciozitate (Costa & McCrae, 1992) – sunt implicate în procesul de învățare în primul rând prin intermediul influenței pe care o exercită asupra atitudinilor (concept pe care îl abordăm succint în secțiunea următoare), anxietății, competenței și motivației legate de limba modernă respectivă, mai degrabă decât prin impactul lor direct asupra rezultatelor învățării (Dörnyei, 2005, p. 22). Este evident faptul că o astfel de complexitate de interelaționări face dificilă elaborarea unor modele teoretice aplicabile varietății de situații cu care cadrul didactic se confruntă la curs.

O abordare a variabilelor psihologice în conexiune cu limbile moderne conduce în mod necesar la evidențierea rolului pe care îl au emoțiile, motivația, anxietatea și atitudinea în comprehensiunea și utilizarea unei a doua limbi pentru comunicare. Valorile diferite ale acestor variabile în funcție de individ determină diferențieri la nivelul achiziționării limbii străine și al performanței comunicative, prin intermediul a ceea ce psiholingviștii denumesc ,,filtru afectiv". Ipoteza lansată de Dulay și Burt (1977) a fost preluată de Krashen (1987), care a elaborat o teorie ale cărei influențe au marcat dezvoltarea ulterioară a educației în domeniul limbilor moderne. Variabilele afective implicate asupra cărora s-au concentrat cercetările sunt motivația, încrederea în sine și anxietatea. Acestea pot fie să faciliteze, fie să îngreuneze ritmul acumulării de cunoștințe și competențe lingvistice. Sintetic, ipotezele verificate în cadrul acestor studii pot fi enunțate astfel:

- studenții caracterizați de un nivel ridicat al motivației au, în general, rezultate mai bune în învățarea unei a doua limbi;

- studenții care demonstrează încredere în sine și o imagine de sine pozitivă tind să obțină rezultate mai bune în învățarea unei a doua limbi;
- un nivel redus al anxietății, măsurat atât ca anxietate care îl caracterizează pe individul respectiv, cât și ca anxietate legată de procesul de instruire desfășurat la curs pare a influența pozitiv învățarea unei a doua limbi.

Recunoscând valoarea și relevanța acestei abordări din perspectiva necesarei integrări a factorilor afectivi, considerăm necesară sublinierea rolului pe care îl au elementele *input*-ului educațional, atât în procesele de învățare, cât și în cele de evaluare. Astfel, furnizarea de către profesor a unor materiale cu un nivel ridicat de relevanță pentru student, utilizate conform unei metodologii adecvate scopurilor cursului și realităților situației-țintă, determină modalitatea de abordare a acestora, reducând rezistența pe care studentul are tendința să o manifeste atunci când nu percepe o convergență între aceste elemente de *input* și nevoile de învățare specifice. Din această perspectivă, putem vorbi despre o redefinire a profilului profesorului de limbi moderne, care include calități precum cele de facilitator al învățării, prin crearea unui mediu care își propune să reducă anxietatea studenților, simultan cu stimularea angajării acelor resorturi afective care pot maximiza achiziția de cunoștințe și dezvoltarea competențelor de comunicare. Pe baza experienței nemijlocite, putem susține faptul că informarea din timp a studenților cu privire la metodologia de elaborare şi aplicare a unor teste relevante pentru profesia-țintă poate influența aceste constructe psihopedagogice, acestea devenind factori determinanţi în perceperea procesului evaluativ drept un continuum de oportunităţi de învăţare şi nu doar drept o serie de aprecieri rigide, prin teste sau examene impuse de programa şcolară, ale gradului de realizare de către studenţi a unor standarde prestabilite.

O relevanţă deosebită pentru cercetătorul-practician o au studiile lui R. C. Gardner asupra componentelor motivaţionale şi afective ale învăţării unei limbi străine. La baza cercetărilor sale se află relevarea dublului scop al oricărui program de învăţare a limbii străine. Pe de parte, există un scop lingvistic şi anume dobândirea competențelor de a citi, vorbi, scrie şi înţelege limba şi unul non-lingvistic: o mai bună înţelegere a comunităţii vorbitoare a acelei limbi sau interesul pentru învăţarea altor limbi străine. Pornind de la ideile avansate de precursorul şi mentorul său, W. E. Lambert, Gardner a identificat corelaţii semnificative între aptitudine, atitudine, motivaţie şi nivelul de stăpânire a limbii străine. În ceea ce privește relația de egalitate dintre corelație și cauzalitate, considerată ca fiind inexistentă din punct de vedere al statisticii, Gardner (2000, p. 10) avansează ideea că, în anumite condiții, se poate vorbi de posibilitatea unor inferențe care se pot realiza pe baza unor corelații, cum ar fi, de exemplu, cele rezultate din investigarea diferențelor individuale. Astfel, referindu-se la învățarea limbilor străine, o variabilă reprezentată de o anumită diferență individuală poate media, modera, cauza sau influența o variabilă corespunzătoare unei alte diferențe individuale. Principalele variabile urmărite sunt:

- interesul pentru integrarea și identificarea cu un grup ai căror membri vorbesc o altă limbă;
- atitudinea față de situația de învățare, ca reacție evaluativă manifestată în legătură cu școala, materialele didactice, profesorul sau programa de curs;
- motivația, în absența căreia primii doi factori nu pot asigura învățarea limbii străine.

Nuanțarea introdusă de Gardner în investigarea motivației considerate nu doar din punct de vedere al intensității efortului depus de student, ci și din cel al dorinței interioare de a ajunge să stăpânească o limbă străină, dublată de o atitudine pozitivă față de învățare, reprezintă un important progres în înțelegerea resorturilor complexe care modelează procesul de achiziție și învățare, multă vreme focalizate asupra variabilelor exclusiv aptitudinale.

În cazul limbilor străine, studentul caracterizat de o atitudine pozitivă față de învățare, în general, va fi mai motivat să depună eforturi susţinute în vederea asimilării şi perfecţionării cunoştinţelor şi competenţelor considerate necesare. Buck (1984, apud McIntyre, 2002, p. 64) argumentează ideea existenţei unei conexiuni între emoţii şi atitudini, conexiune perceptibilă şi în modul de exprimare verbală a preferinţei studenţilor pentru studierea unei anumite materii în defavoarea alteia, prin utilizarea unor verbe şi adjective cu nuanţe emoţionale (de ex. ,,ador", ,,urăsc", ,,plictisitor", ,,atractiv" etc.). Cu toate acestea, simpla manifestare a unor atitudini pozitive nu poate susține suficient motivația. Pe lângă conștientizarea scopurilor pentru care învață o limbă străină, este necesar ca studentul să fie ajutat de către profesor să își canalizeze eforturile în direcția reducerii efectelor negative ale unui răspuns emoțional neadecvat, care ar putea să impedimenteze procesele cognitive necesare într-o strategie eficientă de învățare.

Dacă activităţile didactice curente afectează în măsură diferită sfera emoţională a studenţilor, cele evaluative, mai precis testele şi examenele, au un impact mult mai puternic asupra acestora, date fiind semnificaţiile ataşate notelor obţinute şi consecinţele determinate de acestea pe plan personal şi social. Astfel, devine imperios necesară cercetarea aspectelor psihologice ale învăţării şi evaluării şcolare prin focalizarea asupra principalului beneficiar al actului educaţional: elevul sau studentul. Atunci când acesta pare să treacă în planul secund, suntem îndreptăţiţi să ne întrebăm retoric, asemeni lui Mario Rinvolucri (2002): ,,Chiar nu îşi găseşte şi psihologia locul în testarea limbilor străine?".

Comparând situaţia în care un profesionist nu poate comunica direct într-o limbă străină, fiind nevoit să se bazeze pe serviciile unui traducător-interpret şi cea în care respectivul profesionist se ,,blochează", deşi a parcurs un ciclu de instruire în limba respectivă, putem afirma că impactul negativ asupra succesului interacţiunii şi asupra stimei de sine este mai dăunător în cazul celui care se presupune ca a ,,studiat" limba respectivă, însă nu o poate utiliza eficient.

Pentru a evita astfel de situaţii, în proiectarea secvenţelor de predare-învăţare şi evaluare este necesară o focalizare mai atentă asupra integrării factorilor psihologici în vederea identificării modalităţilor în care pot fi exploatate efectele lor pozitive, concomitent cu reducerea acţiunii lor dăunătoare. Mediul propice pentru analizarea motivaţiei, a stării de anxietate şi a atitudinii rămâne sala de curs, unde cercetătorul-practician va căuta să identifice cauzele diferenţelor individuale în operaţionalizarea cunoştinţelor teoretice şi a competenţelor practice.

Dacă promovăm, în cadrul paradigmei educative, ideea că succesul este reflectat de rezultatele studentului la forma de evaluare la care este supus, atunci putem considera că și factorii non-cognitivi vor influența performanța la test a acestuia. În consecință, profesorul va trebui să ia în considerare acest impact și, implicit, să modeleze corespunzător atât procesul de predare-învățare, cât și cel de evaluare.

În concluzie, dezideratul optimizării calității predării, învățării și evaluării limbilor străine, în special a limbilor moderne pentru scopuri specifice presupune luarea în considerare a impactului substratului emoţional-afectiv asupra performanţei, date fiind implicaţiile pe care le are utilizarea unei alte limbi decât cea maternă. Astfel, proiectarea și aplicarea unor metodologii de predare-învăţare-evaluare care minimalizează aspectele psiho-afective poate rezulta într-o pregătire neadecvată a ,,utilizatorului" acelei limbi străine pentru confruntarea cu situaţii de comunicare reale. Într-o societate care favorizează multilingvismul şi tranziţia rapidă de la o limbă la alta, studentul care nu este ajutat să depăşească barierele de comunicare în timpul instruirii va suferi din punct de vedere al performanței academice și va fi afectat negativ în exercitarea cu maximă eficiență a profesiei sale ulterioare.

Bibliografie

Brackett, M. A., Lopes, P., Ivcevic, Z., Mayer, J. D., Salovey, P. (2004). Integrating emotion and cognition: The role of emotional intelligence. În D. Dai & R. Sternburg (editori), *Motivation, emotion, and cognition: Integrating perspectives on intellectual functioning* (pp. 175-194). Mahwah, NJ: Erlbaum. Accesat la http://ei.yale.edu/publication/integrating-emotion-cognition-role-emotional-intelligence/.

Cosmides, L., Tooby, J. (2000). Evolutionary psychology and the emotions. *Handbook of emotions, 2,* 91-115. Accesat la www.cep.ucsb.edu/papers/Emotions2000.pdf.

Costa Jr, P. T., McCrae, R. R. (1992). *Neo personality inventory–revised (neo-pi-r) and neo five-factor inventory (neo-ffi) professional manual*. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources.

Dörnyei, Z. (2005). *The Psychology of the Language Learner. Individual Differences in Second Language Acquisition*. Lawrence Erlbaum Associates.

Dulay, H., Burt, M. (1977). Remarks on creativity in language acquisition. În M. Burt, H. Dulay and M. Finnochiaro (editori). *Viewpoints on English as a Second Language.* New York, 95-126.

Gardner, R. C. (2000). Correlation, causation, motivation, and second language acquisition. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne, Vol 41(1),* 10-24. doi: 10.1037/h0086854.

Gardner, R. C., (1985). *Social psychology and second language learning: The role of attitudes and motivation*. London: Edward Arnold.

Gardner, R. C., Lambert, W. E. (1959). Motivational variables in second-language acquisition. *Canadian Journal of Psychology, 13,* 266-272.

Gutman, L. M., Schoon, I. (2013). The impact of non-cognitive skills on outcomes for young people, The Institute of Education, University of London.

Krashen, S. D. (1987). *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. New York: Prentice Hall.

Kulcsar, T. (1978). *Factorii psihologici ai reuşitei şcolare*. Bucureşti: Ed. Didactică şi Pedagogică.

MacIntyre, P. D., Charos, C. (1996). Personality, attitudes, and affect as predictors of second language communication. *Journal of Language and Social Psychology, 15(1),* 3-26.

MacIntyre, P. D. (2002). Motivation, anxiety and emotion in second language acquisition. În Robinson, P. (editor). (2002). *Individual differences and instructed language learning* (Vol. 2). John Benjamins Publishing, 45-68.

Nicola, I. (1992). *Pedagogie*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Pintrich, R. R., DeGroot, E. V. (1990). Motivational and self-regulated learning components of classroom academic performance. *Journal of Educational Psychology, 82, 33-40*. Accesat la http://www.stanford.edu/dept/SUSE/projects/ireport/articles/self-regulation/self-regulated%2520learning-motivation.pdf.

Reynolds, W. M., Miller, G. E. (2003). Current Perspectives in Educational Psychology. În *Handbook of Psychology. Educational Psychology (Vol. 7)*. John Wiley & Sons.

Rinvolucri, M. (2002). The strange world of EFL testing: has psychology no place in testing?, *EA Journal*. Accesat la http://trove.nla.gov.au/work/153102212.

STRANGE COUPLES IN ILEANA MALANCIOIU' POETRY

Ioan GHEORGHIŞOR
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The lyrical space of Ileana Malancioiu is populated by strange couples. The poetess is strongly attracted either by the dragon from the Romanian fairy tailes and the deterioreted scheleton of a Roman emperor or by the bear's therapeutical step which brings to the women the ilusion of erotic fullfilment. Her passion for fairy tales' negative characters, for phantoms or ghosts, and also her desire of strong feelings causing fright, have created an original poetry. In these peculiar poems, Ieronim, the sweetheart with an uncertain status, is the reference„character"of a unique „ love novel" in our literature.

Keywords: strange couples, the dragon, phantoms, Ieronim, „love novel".

Spaţiul liric al Ilenei Mălăncioiu e populat de ***perechi ciudate***. Poeta relaţionează cu un zmeu, cu un mort cu trei degete sau cu un urs. *Zmeul*, care ajunge cu umerii în lună, în timp ce până la brâu e îngropat în pământ, e cel cu care poeta formează o pereche stranie. Pentru ea, crede G. Horodincă, „împăcarea, prin dragoste, cu inevitabilitatea extincţiei devine sursa unui înţelept ataşament faţă de viaţă."[1] Fetele răpite de zmei şi duse pe tărâmul celălalt, unde aceştia aveau palate fabuloase, sunt aduse înapoi de feţi-frumoşii din poveştile noastre. Fata „tânjeşte după puritate, înfăţişând cruzimea"[2], observă Mircea Scarlat:

„Mă rog de tine, băiat curajos,
Încercat pe zidul morţii, în bâlciul copilăriei,
Nu umbla să mă smulgi de la zmeul cu şapte capete
Ca să câştigi o parte-a-mpărăţiei.

Eu am venit de bună voie aici,
Am şters vatra-mpăienjenită,
Am frământat de două ori pământul
Şi am umplut cuptoarele cu pită.

Apoi am rupt-o ţărăneşte, pe ştergar,
Să iasă aburi calzi, şi i-a simţit din depărtări,
Şi-n locul buzduganului vuia ca uraganul
Mirosul tras pe cele patru nări.

Îl aşteptam să aflu gustul pâinii
Şi numai după bătaia inimii am înţeles că e bună,

[1] G. Horodincă, *Studii literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, p.267.
[2] M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti, vol. IV*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 148.

Că până la piept era îngropat
Şi de la umeri în lună.

O, toate fetele acelea din poveste,
Care de teamă v-au urmat mereu,
Când e atât de simplu şi de omenește
Să-ncerci o dată să iubeşti un zmeu."
(*Rugă)*

Iubirea pentru un zmeu e asemenea unei călătorii în Infern, de unde vii mai înţelept. „Femeia care a iubit un zmeu se pregăteşte să devină ea însăşi deţinătoarea secretelor infernale, zmeoaica a cărei putere cu caracter ambiguu, binefăcătoare şi primejdioasă în acelaşi timp, o evocă basmele",[3] consideră G. Horodincă, citând, spre exemplificare, frumosul poem intitulat *Mărturisire*:

„Nu-mi amintesc decât că am intrat într-o pădure
Iar o zeiţă tânără aduna zilele de la noi
Şi ne-nsemna pe-un copac după lumina din ochi
Ca la plecare să ni le dea înapoi.

Şi n-am aflat dacă zeiţa a fost de vină
Sau copacul a ars de lumină
Dar ştiu că semnele ni s-au amestecat
Şi-am luat şapte zile din viaţa unui bărbat.

Şi fiindcă mă temeam de mânia zeiţei
m-am furişat într-una dintre ele
Să văd dacă omul acela umblă cu viaţa-ntruptă
Ori şi-a pus în loc zilele mele.

Mărturisesc că l-am văzut trăind
Şi că zeiţa însăşi a fost o clipă fericită
Că după-acest amestec de semne şi de vieţi
Ştia că va scăpa nepedepsită.

Apoi ne-a-nconjurat îndurerată
De parcă se temea că nu vom reuşi
Să intrăm înapoi în vieţile noastre
Şi după şapte zile vom muri."

Pasiunea pentru fantome sau năluci, pentru *un schelet deteriorat*, o aduce pe poetă în situaţia de a dori să-l atingă pe *Aurelian, împăratul*. E în dorinţa ei de împreunare- crede Eugen Negrici- „o tânjire cumplită de rusalcă, de ondină, de ştimă nelumită"[4]:

„Toată noaptea au sunat trâmbiţele,

[3] G. Horodincă, op. cit. p. 268.
[4] E. Negrici, *Introducere în poezia românească*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, p. 135.

S-a-ntors Aurelian, împăratul,
Mă uit la mantia lui purpurie
Şi-ncerc să mă apropii de el şi nu pot.

Întind o clipă mâna către coroana lui
Şi dau de gol şi-ncep să mă cutremur
Şi îi şoptesc fără să vreau: vă rog,
Lăsaţi-mă să vă ating veşmântul.

Dar el stă neclintit şi se uită la mine
Şi parcă nu mă vede şi-ncerc să mă aplec
Spre umărul de fier şi-ncep să ţip:
Doamne, e numai umbra aceluia care...

Apoi începe şi el să mă cheme,
Pe numele mic, şi mi-e frică să strig.
Aurelian, împăratule, dă-mi mâna,
Nu-mi pasă că lipsesc trei oase din ea."
(*Aurelian, împăratul*)

Atrasă de bucuria dată de spaimă, poeta „are aerul de pădureancă tânără, liberă, neîmblânzită, dornică de senzaţii tari," e de părere Alex. Ştefănescu.[5] Într-un superb, dar controversat poem de tip iniţiatic, ritualic, intitulat ***Ursul,***[6] Ileana Mălăncioiu dezvoltă mitul Sburătorului într-un mod original. Conform unor etnologi români,[7] masivul animal te poate scăpa de durerile de şale, untura de urs îl întăreşte pe copilul abia născut, părul de urs îţi alungă frica, iar curtea casei se purifică graţie prezenţei acolo a ursului, al cărui sânge te poate feri de moarte, aşa cum ar fi trebuit să-l ferească, dacă l-ar fi băut, şi pe Ieronim. Întâlnim aici dezlegarea misterului iubirii de către femeie, printr-o „strivire dureroasă, dar aducătoare de bucurie, nu de suferinţă"[8] a ursului. Conotaţiile erotice, în care extazul e precedat de un preludiu, au ca pretext o terapie rustică:

„În iarba-naltă de pe munte, cu trupu-ncolăcit ca şerpii
Când ies de se-ncălzesc la soare şi înlemnită de durere
Aştept să vină iarăşi ursul, să se aplece peste mine
Şi să rămână-aşa o vreme, să mă miroasă în tăcere.

[5] Alex. Ştefănescu, „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu", *Fundaţia România Literară, no. 3,* 2000. http://www.romlit.ro/ilean_mincioiu (accesat la data de 21.07.2013), p. 12-13.

[6] Poeta rememorează, în *Exerciţii de supravieţuire*, cum Ştefan Bănulescu, deşi a apreciat poemul *Ursul,* nu a îndrăznit să îl publice în revista *Luceafărul*- al cărei redactor-şef era, din cauza titlului care te putea duce cu gândul la URSS, care ar fi „pus laba pe noi", ori din cauza conotaţiilor sexuale ale poemului. Pentru acest din urmă motiv, un profesor de limba engleză, care l-a dat ca temă elevilor săi, pentru a-l traduce, a fost reclamat la partid de către un părinte pudibond.

[7] G. Dem. Teodorescu, A. Gorovei, Romulus Vulcănescu, Ov. Densusianu.

[8] M. Scarlat, op. cit., p. 148.

Să vadă că sunt încă vie şi că aş vrea să mă fac bine,
Să-nceapă să mă calce-alene din umeri până la piciore,
Să-l simt alunecând pe coaste şi-ngenunchind fără să vrea
Şi să coboare iar pe iarbă atunci când ştie că mă doare."

Intensitatea cu care femeia trăieşte actul erotic este mai puternică decât frica de a fi rănită în timp ce se lasă călcată de ursul care îi oferă o senzaţie plăcută, care se prelungeşte dincolo de actul propriu-zis, dincolo de durere:

„Să urce-apoi din nou pe şira spinării-ncet până la gât,
S-aud vertebrele trosnindu-mi sub dreapta laba lui de fiară
Şi să nu pot ţipa de teamă că-n timp ce trece peste mine
Ca să mă vindece, strigându-l, el ar putea să scoată-o gheară.

Să-mi lepăd forma femeiască de şarpe-ncolăcit la soare,
Să afle ursul că se mişcă pământul pe care mă-ndrept,
Încet, sub greutatea lui, şi tremurând să se-ncovoaie
Şi să mă-ncolăcesc din nou, să gem tăcută şi s-aştept.

Apoi să vină vindecarea, să ies din iarba tăvălită
Şi să-mi mai simt o vreme trupul înfierbântat de paşii grei,
Iar ursul să se.depărteze, călcând încet peste pământuri
De parcă-ar merge mai departe pe umerii unei femei."

Mircea Scarlat consideră că autoarea versurilor citate mai sus, „prin aplecarea spre ritual, descinde din Ion Barbu, cel din *Ritmuri pentru nunţile necesare*," şi că poemele erotice ale poetei sunt „ilustrări ale unor ritualuri imuabile," [9] Ion Rotaru consideră că „Ursul" e „de un senzualism naturalistic acut, dedus din vagi amintiri ritualice ale etnosului," poemul venind „direct din Voiculescu."[10] O apreciere interesantă, cu rezonanţe stilistice, face Lucian Raicu. După ce afirmă că poezia *Ursul* „ar onora orice antologie", criticul adaugă: „ Perioada iniţială, de *cristalizare* a personalităţii poetei îţi găseşte în ea întreaga rezonanţă într-un vers prelung, de superioară amplitudine, într-o curgere liniştită, maiestuoasă, bătut nimai cu formulări emblematice."[11]

Un „personaj" de referinţă în lirica erotică a Ilenei Mălăncioiu este **Ieronim.** Numele lui are legătură cu eroul eminescian din nuvela „Cezara", dar putem găsi şi alte explicaţii legate de alegerea acestui apelativ în „romanul de dragoste" al poetei. Ieronim provine din Hieronymus, ceea ce înseamnă „nume sfânt". După Petru Poantă, Ieronim este o prezenţă tulburătoare şi hipnotică, „un fel de zburător ciudat alcătuit, de descendenţă regală, care înspăimântă şi fascinează deopotrivă."[12] Alţi critici literari consideră că „Ieronim e văzut ca un luceafăr transparent, angelizat, plutitor şi rece ca raza de lună," (Mihail Petroveanu)[13] sau

[9] Ibidem.
[10] I. Rotaru, *O istorie a literaturii române. Vol. III. 1944-1984*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 457.
[11] L. Raicu, „Cuvânt înainte" la vol. *Ileana Mălăncioiu, Poeme,* Bucureşti, Editura Albatros, 1980, p. 14.
[12] P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 252.
[13] M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, p. 318.

ca un „prototip ideal", mai degrabă, decât o „făptură omenească," care devine, sub acţiunea magică a unei hore a ielelor, un fel de Osiris"[14] (Dumitru Micu).

Eugen Simion e de părere că Ieronim are „cel mai nesigur" statut. „Unele date par a indica o himeră, un strigoi, o plăsmuire a fanteziei negre într-o idilă romantică târzie,"[15] poeta realizându-i un „portret fantastic la limita dintre straniu şi macabru."[16]

Gh. Grigurcu îl consideră pe Ieronim un „personaj emblematic adoraţiei", a cărui alcătuire „e una obiectuală."[17] N. Manolescu îl consideră pe Ieronim „un mort-viu, care doarme şi visează", o „himeră".[18] Eugen Negrici vede în bărbatul din poemele Ilenei Mălăncioiu „un jind al morţii."[19] După Ioan Holban, Ieronim „exprimă *timpul proorocilor*"[20]. În volumul *Inima reginei* el devine Natanael, proorocul de la curtea regelui David, numele acestuia însemnând „darul lui Dumnezeu". El este *calea* ce duce dincolo de cosmos, spre un Eden păzit de heruvimi, dar şi de prooroci precum Daniel şi Ezechiel (*Ca o pasăre albă*). Edenul de la graniţa celor două Testamente (Vechi şi Nou) ce alcătuiesc Biblia „e posibila cale, un spaţiu de dincolo de asprimile regimului teluric, unde e cântec de păsări".[21] Edenul e un tîrâm mereu visat şi veşnic promis:

„Ţinut din lumea morţii cu sfinţii-n ascultare,
Aici regina-şi cântă cântările regine,
Tot tânără, iubite şi tot cu fruntea pală
Încremenită-n palme gândindu-se la tine."

(*Ţinut*)

Ieronim are „toate oasele frânte", iar acestea se văd printr-un „contur de lumină aproape difuz", care îi cuprinde trupul. Ele au puteri magice: „Ca un clopot de argint oasele tale/ la miezul nopţii bat." (*Rugă*). Pricina zdrobirii oaselor ar fi putut fi jocul: „lui Ieronim, de atâta joc/ I s-au frânt toate oasele." Obsesia oaselor omului iubit e sesizabilă în articulaţiile volumului *Către Ieronim*. Oasele zdrobite, „în grabă la loc adunate", ale bărbatului ce refuză sângele de urs care, conform credinţei populare, l-ar fi putut vindeca. Fata procedează precum zeiţa Isis, dându-i să bea „sânge de urs":

„Ca să te vindec, Ieronim, ţi-adusesem
Sânge de urs, în şoaptă te rugam:
„Gustă puţin, îţi face bine,"
Şi, întru adevăr, credeam că în noaptea aceea
Cu sânge de urs te-aş putea vindeca.

---

[14] D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 272.
[15] E. Simion, *Scriitori români de azi*. III, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 379.
[16] Ibidem, p. 380.
[17] Gh. Grigurcu, „Poezia Ilenei Mălăncioiu", România literară, (accesat la 20.09.2014), p. 3/5.
[18] N. Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolesccu, I, Poezia*, Braşov, Editura Aula, 2001, p. 196.
[19] E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*. *Partea I. Încercare de sistematizare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985, p. 134.
[20] I. Holban, "O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi"., http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBAN feb11.htm (accesat la data de 27.04.2014), p.4/11.
[21] Ibidem.

De sânge de urs nu te-ai putut atinge,
Cu sila am vrut să ţi-l torn pe gât,
Vâscos era, deasupra buzelor rămânea,
Îl dezlipeam încet şi-l aruncam
Şi cu altă cană de sânge veneam.

Dinadins îl vărsai şi strigai către mine
Şi nu ştii, Ieronim, cât de rău îmi părea,
Altfel aş fi vrut să fie în noaptea aceea chiar dacă
Oasele tale zdrobite, în grabă la loc adunate,
Sângele de urs să le vinde ce nu mai putea."
(*Sânge de urs*)

Refuzul remediului popular poate fi pus pe seama faptului că „sfâşierea face parte din iubire şi acceptarea sfârşitului este cuprinsă în începutul călătoriei."[22] Îndrăgostita îl urmează pe Ieronim, „semnele devin, prin îmbrăţişare, contagioase:"[23]

„Tu, Ieronim, ai pierit de cum m-ai atins,
Ca o câmpie casa mea era;
Spre tine am fugit cât am putut
Nu ştiam că sfâşierea se ia."
(*Cântec)*

În demersul critic al Georgetei Horodincă, relaţia erotică se încarcă de tensiunea efectului „sfâşierii": „Dar însemnarea femeii poate deveni la rândul ei fatală. Castitatea, supusă de privirea bărbatului, se răzbună, devenind primejdie."[24] Ea se crede „asemenea ielelor":

„Ieronim, frică îmi este acum, ce să mă fac,
Ce trebuie să fac, ce se mai poate?
Pe lângă apa unde m-am scăldat
De la naştere şi până atunci
Nu trecuse niciun bărbat.

Te-am auzit venind şi nu ştiu cum
Către tine am fugit fără să vreau,
Nu am ştiut ce frică o să-mi fie
De moartea ta când mă vei întâlni
În crucea nopţii, pe câmpie.

Acuma neclintit rămâi şi strig,
Doamne, de ce nu ai făcut atunci
Să vină cineva să-i dea de veste
Să se apropie cu ochii-nchişi

[22] G. Horodincă, op. cit., p. 280.
[23] Ibidem, p.281.
[24] Ibidem.

Că trupul meu asemenea ielelor este?”

(*Asemenea ielelor*)

Frica de a sta singură cu un astfel de bărbat o cuprinde pe iubita lui Ieronim. Aceasta se teme şi pentru că acesta se îndepărtează prea mult de ea: „Ce bărbat frumos erai, Ieronim,/ şi ce frică mi-a fost „stă golul, asemenea pupilei,/ şi pare-n urma plânsului şi este/ Atât de rece că încep să tremur.” Frica o face pe femeie să îl creadă pe Ieronim mort: „Când te-am atins am simţit foarte rece/ Umărul tău de argint” (*De frică*). Îi e frică şi ca Ieronim să nu moară în somn, dar ajutorul unei nimfe salvează bărbatul:

„O nimfă se apropie de mine,
Mă rog încet şi buimac,
Un semn de trezire pe fruntea ta
Mă învaţă să fac.”

BIBLIOGRAFIE

Boldea, Iulian. *Istoria didactică a poeziei româneşti.* Braşov: Editura Aula, 2005.

Cristea, Valeriu. *Fereastra criticului*. Bucureşti: Cartea Românească, 1987.

Felea, Victor. *Aspecte ale poeziei de azi*. II. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1980.

Grigurcu, Gheorghe. *Teritoriu liric*. Bucureşti. Editura Eminescu, 1972.

Holban, Ioan. “O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi”. http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBAN feb11.htm (accesat la data de 27.04.2014).

Horodincă, Georgeta. *Studii literare*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1978.

Iorgulescu, Mircea. *Scriitori tineri contemporani*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1978.

Manolescu, Nicolae. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, I, Poezia.* Braşov: Editura Aula, 2001.

Mălăncioiu, Ileana. *Recursul la memorie. (Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache).* Iaşi: Polirom, 2003.

Micu, Dumitru. *Limbaje moderne în poezia românească*. Bucureşti: Editura Minerva, 1986.

Negoiţescu, I. *Scriitori contemporani*. Ediţie îngrijită de Dan Damaschin. Cluj: Editura Dacia, 1994.

Negrici, Eugen. *Introducere în poezia contemporană*. *Partea I. Încercare de sistematizare*. Bucureşti: Cartea Românească, 1985.

Niţescu, M. *Poeţi contemporani. Sinteze critice*. Bucureşti: Cartea Românească, 1978.

Petroveanu, Mihail. *Traiectorii lirice*. Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1974.

Poantă, Petru. *Modalităţi lirice contemporane*. Cluj: Editura Dacia, 1973.

Raicu, Lucian. „Cuvânt înainte” la vol. *Ileana Mălăncioiu, Poeme.* Bucureşti: Editura Albatros, 1980, p. 5-18.

Rotaru, Ion. *O istorie a literaturii române. Vol. III. 1944-1984*. Bucureşti: Editura Minerva, 1987.

Scarlat, Mircea. *Istoria poeziei româneşti, vol IV*. Bucureşti: Editura Minerva, 1990.

Simion, Eugen. *Scriitori români de azi, III*. Bucureşti: Cartea Românească, 1984.

Ştefănescu, Alex. „La o nouă lectură: Ileana Mălăncioiu”. *Fundaţia România Literară*

no. 3. 2000.

Ulici, Laurenţiu. *Literatura română contemporană. I- Promoţia '70*, Bucureşti: Editura Eminescu, 1995.

E. LOVINESCU'S FIRST POLEMICS

Mirela Alina MORAR (POPA)
"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Our paper intends to provide an analysis of the main co-ordinates that define E. Lovinescu's first polemics in Romanian literary journalistic work of the first decade of the 20th century. E. Lovinescu showed interest in the part concerning the significance of aesthetics of Sămănătorism, recognizing that it was not only an aesthetic phenomenon, but also a cultural and social one. We are focusing especially on the ones texts reference published in "Epoca" magazine. The beginnings of E. Lovinescu's critical activity coincide with those of his polemics. Thus, the contribution to "Epoca" between 1904-1906 also gives him the opportunity to publish some combative articles, in a virulent tone entering into polemics with the "Sămănătorul" magazine, headed by N. Iorga - dominating personality of the century and initiator of Sămănătorism movement în the Roumanian culture. Those articles are compiled in 1906, in the two-volumes Paşi pe nisip. We proceed with presenting a series of journalistic contemporary Romanian critical reactions according to his publicistic and social activity from this period.

Keywords: E. Lovinescu, Paşi pe nisip, N. Iorga, sămănătorism, polemics.

Aproape un deceniu de climat sămănătorist

Curentul sămănătorist „a avut parte… aproape numai de aprecieri negative. Pe măsură ce urca în timp, detașarea de eveniment fiind posibilă, contestarea devenise aproape unanimă."[1] Istoricii literari au constatat că sămănătorismul nu a fost doar un curent literar el depășind – „prin semnificație și obiect – sfera strict literară."[2] În realitate, sămănătorismul a fost un „curent de idei, cu profil cultural, a cărui ideație, precumpănitor sociologică-politică, s-a afirmat prin literatură."[3] Într-adevăr, „literatura nu a fost la sămănătorism o expresie a doctrinei, ci doctrina a apărut ca expresie a unei literaturi care, ca ideație, exista de multă vreme. Încă de pe vremea «Daciei literare»."[4] Chiar dacă „sub raport literar sămănătorismul e, în bună măsură, expresia unei desconsiderări (sau eludări) a esteticului, marcând în istoria literaturii *un moment regresiv* (s.n.) față de ceea ce se cucerise pînă la 1980, sub raport cultural și chiar social-politic."[5] A fost o epocă în care au apărut probleme ce țineau de însăși „desăvărșirea a două procese esențiale pentru evoluția României moderne, unificarea politică a țării și desăvârșirea revoluției burghezo-democratice prin reforma agrară și votul universal. Condițiile temporale fac din sămănătorism expresia în care „problematica națională și cea

[1] Z. Ornea, *Sămănătorismul*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1971, p. 11.
[2] *Ibidem*, p. 11.
[3] *Ibidem*, p. 11.
[4] *Ibidem*, p. 11.
[5] *Ibidem*, p. 12.

rurală domină totul."[6] Aceste două mari chestiuni au constituit „substanța ideatică a întregului curent."[7]

Cu toate acestea, „mișcarea sămănătoristă s-a putut impune și a putut cuceri adeziuni pentru că a fost expresia acestei atmosfere spirituale, pentru că a exprimat, a explicat și a dat formă unor speranțe aproape unanime. Scrierile sale reprezentative, indiferent dacă au fost literare sau patetice articole programatice, sînt – cum s-a spus – *un receptacul de speranțe și iluzii. Adesea strîmbe și diletante.* (s.n.). Dar, așa cum au fost, au dat sens vieții unor creatori și au însuflețit mii de conștiințe care sperau și ele, recunoscîndu-și năzuințele în aceste pagini."[8] Dacă „Junimea" la 1867-1868, a „impus stricta separare a sferelor între politic, social, estetic, sămănătorismul, în alt moment al ciclului nostru evolutiv, le reintegrează. Animatorii mișcării (mai întîi Coșbuc, Vlahuță, Slavici, Chendi și apoi – hotărîtor Nicolae Iorga) pornesc deliberat de la ideea că imperativul epocii reclamă cultivarea acelei literaturi și a acelor fapte de cultură care slujesc unor precizate și necesare idealuri naționale, sociale, politice. Altfel spus, a acelor scrieri care puteau găsi audiența masei cititorilor, preparând climatul moral și spiritual în vederea marilor înfăptuiri."[9] Motivele sămănătoriste se impun după anul 1890, „devenind triumfătoare în primul deceniu al noului veac. Și aceasta într-o perioadă cînd în atmosfera literară se mai făceau limpede auzite ecourile clarificărilor estetice maioresciene și cînd ființa direcția simbolistă, deschis anunțată de poezia macedonskiană și a cenaclului său."[10]

Prin urmare, epoca, prin preocupările sale considerabile, „a selectat între simbolism, romantismul posteminescian și motivele sămănătoriste pe acestea din urmă. Ele și nu cel simboliste, s-au impus acum, după cum, la rîndul lor vor ceda locul, după război, celor simboliste și celorlalte care aduceau ideația și expresia modernă în poezia și proza românească."[11] Încercarea de a nu limita cercetarea doar la aspectele literar-artistice se datorează faptului că „sămănătorismul *nu a fost numai sau în primul rînd un curent literar, ci un curent de idei* (subl. aut.), cu o structură mozaicată, în spațiul căreia au intrat, adesea cu poziții preponderente, sociologicul, politicul, culturalul."[12] În acest sens, E. Lovinescu a dovedit interes pentru partea privind semnificația estetică a sămănătorismului (excepție a făcut *Istoria civilizației române moderne*), cu toate acestea ținând să afirme în anul 1925 că: „Sămănătorismul n-a fost numai un fenomen estetic, ci și unul cultural și social. Într-un studiu sintetic și cu posibilitatea unei perspective istorice, el trebuie cercetat sub toate aspectele lui: rolul lui cultural, atitudinea lui socială sunt elemente ce definesc, ca și concepția sa literară…"[13] Cum bine se știe, „și în studiile lovinesciene despre sămănătorism a prevalat, *analiza estetică* (s.n.) - «unica rațiune a criticii mele.»[14]

---

[6] *Ibidem*, p. 13.
[7] *Ibidem*, p. 12.
[8] *Ibidem*, p. 13.
[9] *Ibidem*, p. 13.
[10] *Ibidem*, p. 14.
[11] *Ibidem*, p. 13.
[12] *Ibidem*, p. 15.
[13] E. Lovinescu, *Cuvinte pentru criticii mai tineri*, în „Mișcarea literară", nr. 34-35, 1925 *apud* Z. Ornea, *Sămănătorismul*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1971, p. 16.
[14] *Ibidem*, p. 17.

Reacţii lovinesciene la „Sămănătorul”

Începuturile activităţii critice lovinesciene coincid cu cele ale polemicilor sale. Astfel E. Lovinescu colaborează între 1904–1906 la ziarul „Epoca” iar textele publicate aici sunt adunate în cele două volume de *Paşi pe nisip* (1906*)* stârnind variate reacţii polemice. Mai apoi între anii 1906–1909, E. Lovinescu se află la Paris, unde îşi va susţine Doctoratul. În anii de studiu în vederea obţinerii doctoratului, colaborează la publicaţia „Convorbiri critice” a lui Mihail Dragomirescu cu foiletoane de un elegantă neîncredere, scepticism intelectual. Acestea vor fi integrate, mai apoi, în primele sale volume de *Critice*. În timpul studiilor de la Paris, E. Lovinescu îşi petrecea vacanţele în ţară, la Fălticeni. Tot atunci, scrie la pubicaţiile „Convorbiri critice“ şi „Viaţa românească“, publicând apoi, întâiul volumul din *Critice.* În 1910, revine, stabilindu-se definitiv în ţară, unde îşi trece docenţa în Literatura română la Universitatea din Bucureşti. În toamna aceluiaşi an ţine un curs liber la universitate, moment când este numit şi profesor de Limba latină la Liceul „Matei Basarab” din Bucureşti.

General vorbind „faţă de un curent de idei (manifestat deopotrivă în planul literaturii, ca şi în cel al politicii) care tindea să domine intolerant viaţa literară şi culturală a vremii, reacţiile trebuiau să se producă inevitabil.”[15] Acestea nu au apărut în debutul afirmării curentului, ci mai târziu, din 1905 până în 1907. Antisămănătorismul criticului este fondat pe criteriile criticii estetice, în care „tendinţa” este acceptată. În acest sens, Z. Ornea în lucrarea cu titlul *Sămănătorismul*, opina că „a fost poate nevoie ca paharul se să umple pînă cînd împotrivirea – parcă organizată, deşi venea din tabere deosebite şi chiar vrăjmaşe – să se ridice înalt, barînd o direcţie care devenise, sub raport estetic, mai de mult, cu totul nesatisfăcătoare.”[16] E. Lovinescu îşi începea replica, ostilitatea, polrmica antisămănătoristă la „Epoca”, adică printr-o publicaţie care aderase iniţial la orientarea sămănătoristă. Bunăoară, „fie că au dezvoltat argumentele unei critici sociologice, fie cele ale criticii strict estetice, cu rare excepţii, reacţia antisămănătoriste va combate *mai ales* (subl. aut.) exagerăţiile noii direcţii literare, tendinţa acesteia de intolerantă negare a tot ceea ce nu dezvolta motivele decretate ca fiind «sănătoase», şi de abuzivă ridicare în sfera valorilor oricărei producţii – chiar submediocră – care întruchipa spiritul sămănătorist.”[17]

Se cuvine să precizăm ideea că ceea ce poartă acum numele de „sămănătorism”, „e un concept elaborat şi tardiv, rezultând dintr-o serie de dispute alimentate deopotrivă de susţinătorii şi adversarii săi.”[18] Astfel în 1906, anul ultim al studiilor din *Paşi…,* venirea lui Iorga la conducerea publicaţiei ce avea să dea numele curentului nu data decît cu mai puţin de trei ani. Paginile din Paşi… sunt ale unui observator al fenomenului literar în sine şi mai puţin ale unui teortician pus pe dezbateri de idei. Acest fapt are cea mai mare importanţă dacă ne gândim că realitatea sămănătorismului ca mişcare literară a fost uneori contestată.”[19]

[15] Z. Ornea, *Sămănătorismul, op. cit.,* p. 345.
[16] *Ibidem*, p. 345.
[17] *Ibidem*, p. 346.
[18] Alexandru George, *În jurul lui E. Lovinescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975, p. 36.
[19] *Ibidem*, p.36.

Mircea Zaciu a contestat dinamic sămănătorismul în articolul *Puncte de vedere în problema curentelor literare – A fost sămănătorismul un curent literar*[20], opinând că acesta nu a fost un curent literar ci, în realitate, un curent de idei, cu o influență preponderent negativă în viața politică a vremii.

Indubitabil, realitatea unui „curent" literar poate căpăta în orice moment o temă de discuție și „noi nu suntem partizanii acestui concept."[21]

Trecând la intervenția lui E. Lovinescu în 1905-1906, putem afirma cu certitudine că aceasta a produs răsunet. Firește, acest fapt nu se datorează autorității pe care o avea E. Lovinescu la 24 de ani, debutant fiind în acele vremuri, ci „în primul rînd pentru că foiletoanele sale au fost publicate în junimista «Epoca», citită și ascultată, spre care privea posesiv directorul «Sămănătorului», sau în «Viața literară și artistică» a lui Chendi."[22] Un al doilea argument este acela că deoarece afirmațiile, opiniile ponderate aveau sursă estetică în exegeza maioresciană, „amendată ușor prin acceptarea a ceea ce publicistica timpului numea «tendință»." Așadar, articolele „au fost prilejuite de lucrările principalilor tineri scriitori ai vremii (evident toți sămănătoriști: Sadoveanu, Gîrleanu, V. Pop, Goga, Iosif, Sandu-Aldea, N. N Beldiceanu, Gorun, ș.a.). Și opera acestora – adaugă istoricul Z. Ornea – nu era stigmatizată pur și simplu (cum proceda Densusianu), ci comentată cu înțelegere critică"[23] – modalitate de abordare critică argumentată, specifică lui E. Lovinescu. În aceste condiții, negația constituia permanent rodul, consecința unei judecăți estetice. Nicicând– consideră același istoric – „acum – ca mai tîrziu – nu vom găsi la Lovinescu așezată judecata negativă în dreptul artei autentice, indiferent din ce substanță s-ar fi hrănit, ci numai, ca o lespede, deasupra imposturii."[24]

E. Lovinescu începe prin comentarea scrierilor unor autori grupați într-o mișcare „ce se revendica națională." Acesta „a avut buna inspirație de a porni de la principiul legitimității acestui sentiment în sfera artei (evident, avea să-l respingă în calitate de criteriu al actelor valorizatoare)."[25] Astfel un amplu articol avea ca punct de plecare principiul estetic conform căruia o literatură bună este necesar să fie o „expresie națională." Pornind de la acest considerent, disocierea de viziunea sămănătoristă debuta în mod cert. Pentru că, dovedea tânărul critic, chestiunea în discuție reliefa că numai unele pături sociale care sunt „legatarii valorilor spirituale naționale?[26] Din punctul său de vedere, acest fel de discriminări, diferențieri, nu sunt inoperante, ineficace doar la nivel estetic. Deci, în fond, „toate straturile națiunii au dreptul de a fi reprezentate în literatura neamului. Scriitorii trebuie să le exploreze pe toate, fiecare după înclinările sale sufletești și după stratul apropiat în care trăiește sau pe

[20] Mircea Zaciu, *Puncte de vedere în problema curentelor literare – A fost sămănătorismul un curent literar ?* în „Tribuna", nr. 6, 1960 *apud* Alexandru George, *În jurul lui E. Lovinescu*, București, Editura Cartea Românească, 1975, p. 37.

[21] Alexandru George, Programe, curente, grupări, în „Viața românească", 12, 1971 apud Alexandru George, *op. cit.*, p. 37

[22] Z. Ornea, *Sămănătorismul, op. cit.*, p. 387.

[23] *Ibidem*, p. 388.

[24] *Ibidem*, p. 388.

[25] *Ibidem*, p. 388.

[26] *Ibidem*, p. 388.

care-l cunoaște. Preferință nu se poate impune…”[27] Apoi, după excluderea exclusivismului, se exprima limpede, un adevăr estetic fundamental, în acel moment neglijat sau ignorat: „În definitiv, subiectele sunt indiferente, ele pot fi culese din toate straturile naționale; ceea ce interesează însă mai mult e arta cu care aceste subiecte sunt îmbrăcate într-o haină sensibilă și comunicativă…”[28] Chiar cuvintele acestei disocieri integrau chestiunea „exclusivismului rural” ca sursă de inspirație literară. În contrapondere, aceasta constituia una din particularitățile centrale ale noii direcții cultural-literare. E. Lovinescu nu evita problema, din contră, o comenta temperat și calm, exprimându-și opinia critică. Era natural, firesc, opina tânărul critic, ca într-o țară „cu caracter rustic atît de pronunțat cum e a noastră”, scriitorii, majoritatea avându-și originea de la sate, să exprime această realitate care le era atât de familiară, pe care o știau atât de bine. Totodată, acesta este motivul pentru care „vom găsi în literatura noastră mai mult țărănism decît în literaturile străine.”[29] Procesul, efectiv, nu trebuie însă amplificat peste măsură deoarece „literatura noastră bună, deși procedînd din națiune, nu s-a limitat numai la o singură categorie socială.”[30] Un excurs în literatura română ocazionează confirmarea, argumentarea acestui adevăr. Faptul că acum, la începutul veacului (1905) s-a evidențiat „exclusivismul rural,” este însă alarmant, după opinia lui E. Lovinescu, deoarece această „literatură țărănească e și o literatură înnourată…”[31] În realitate, s-a ajuns la conjunctura că „țărănimea e cultivată de o întreagă școală literară – afirmă tânărul critic – cu aere de noutate artistică și în realitate cu un mare exclusivism. Îndată ce vedem – observa criticul – o concepție de artă prea strîmtă, e de gîndit că trebuie să fie și insuficientă… Scriitorii noștri tineri, ieșiți mai toți din păturile orășenești, prin căldura comunicativă a unor rînduri prea strînse, s-au îndreptat spre sate – dar numai spre sate. Mărginindu-se numai la viața simplă a satului, povestitorii noștri realiști s-au văzut deodată închiși într-un cerc foarte restrîns de subiecte și constrînși la zugrăvirea unor icoane de o moralitate pe care unii o socotesc dubioasă.”[32] Legat de această afirmație, criticul și istoricul literar Z. Ornea considera că E. Lovinescu face și o anumită trimitere, aluzie la articolele lui H. Sanielevici publicate în revista „Curentul nou” înființată la Galați în data de 15 decembrie 1905. Însăși titlul acestuia subliniază faptul că „e consacrată unei lupte, aceea de a înlătura curentul literar dominant, curățind astfel locul în vederea apariției altuia nou. E drept că atmosfera fusese pregătită de revista lui Densusianu, care, de aproape un an, demonstra caracterul pernicios al sămănătorismului.[33] H. Sanielevici era știut ca admirator al literaturii ardelene, poporale, morale și sănătoase și, în plus, a atras atenția opiniei publice printr-o surprinzătoare violență pamfletară, care a descurajat pentru câteva momente adversarii, provocând imediat un tumult cu mare răsunet. H. Sanielevici era, prin formație și disponibilitate estetică, „un prețuitor al clasicismului”. A prețuit numai literatura „sănătoasă”, cu eroi tip clasici, ponderați, calmi,

[27] *Ibidem*, p. 388.
[28] *Ibidem*, p. 388.
[29] *Ibidem*, p. 389.
[30] Z. Ornea, *Sămănătorismul, op. cit.*, p. 389.
[31] *Ibidem*, p. 389.
[32] E. Lovinescu, cap. *Literatura și critica noastră*, în *Pași pe nisip,* vol I din *Opere*. Vol. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 56-57.
[33] Z. Ornea, *Sămănătorismul*, ed. cit., p. 347.

„socotiți" prudenți și mulțumiți de sine, ducând o viață familială ireproșabilă, comunicativi și dinamici. Toate foiletoanele sale de critică și istorie literară glorifică însemnătatea atitudinii clasice, adică tendința naturală spre general și tipic, contestând orientarea spre particular și excepțional.

Bunăoară, E. Lovinescu i-a consacrat o serie de articole polemice lui Nicolae Iorga, întemeietorul mișcării sămănătoriste. Foiletoanele lui E. Lovinescu din „Epoca" au avut de înfruntat „fulgerele" adversarului său considerat o personalitate plurală care a creat în cultura românească un „climat spiritual, a. Mai mult, la apariția primului volum din *Paşi pe nisip*, acesta din urmă s-a alertat scriind că dezlănțuirea tânărului critic împotriva sămănătorismului ar avea motivația că nu i-a fost acceptată colaborarea la revistă. Autorul, vizibil ofensat, a lămurit natura veridică a incidentului. Si anume, ar fi trimis prin „mîna prietenească" a fostului coleg de liceu, Mihail Sadoveanu, la „Sămănătorul", un articol cu impresii de călătorie intitulat *Spre Grecia*. Tot, M. Sadoveanu i l-a înapoiat cu o corespondență scurtă semnată de Iorga, în care, printre altele, îi aducea la cunoștință că „interesantul dumitale articol e prea învățat pentru «Sămănătorul» și pentru un articol literar în genere."[34] Moment după care nu a mai revenit niciodată. Și, oricum, chiar dacă undeva la începuturi a întâmpinat o neacceptare, aceasta nu poate constitui motivul unei acțiuni critice construită, indubitabil, pe certitudine. La originea acțiunilor lovinesciene nu a stat acest incident de nuanță ranchiunoasă, ci poate modul cum N. Iorga a interpretat volumul întâi al *Paşilor pe nisip*. În *Istoria literaturii românești contemporane,* în debutul capitolului al IV-lea – *Lupta contra „Sămănătorului",* N. Iorga notează unele atacuri atât la volumele *Paşi pe nisip*, cât i la adresa autorului lor, pe care nu îl numește direct. Astfel acesta opina că: „un tânăr profesor, a cărui literatură precoce fusese refuzată la «Sămănătorul», totuși autor al unei broșuri de filologie latină dedicată lui N. Iorga, publica volumașul de pretenție *Paşi pe nisip,* cu care inaugura o activitate de impresionism critic, de obicei cu note false, în care credea că emulează pe un Faguet. Deși d. Eugeniu Lovinescu, folticenean, format la București și la Paris, unde-și publică teza, mediocră, despre călători francezi în Orient, se va mai întîlni deseori aici ca întemeietor de cenacluri și director de reviste, într-o activitate, de un personalism aproape bolnav, care s-a întins și asupra romanului, conceput «intelectual» și «modern», el nu va adăuga nimic la conștiințele sale variate, la calitățile sale de stil, incontestabile, și nu va corecta întru nimic pornirea de a rezolvi, după dictarea acelui temperament schimbător, din două, trei propoziții logice problemele cele mai gingașe și mai grele ale sufletului omenesc precum și de a distruge și crea după capriciu valorile literare."[35] N. Iorga consideră maladivă modalitatea în care E. Lovinescu își croia direcția în spațiul critic și literar al vremii, mai mult, îl consideră aflatsub semnul instabilității din punct de vedere al concepțiilor sale. Mizând pe doza de subiectivism pe care, personal, o observă la tânărul critic îi recunoaște slabele veleități de critic literar. Toate aceste remarci ale inițiatorului sămănătorismului vin pe fondul de superioritate afișat de el însuși. Se pot lesne observa particularitățile de limbă ce reflectă realitățile vremii, mai cu seamă moldovenisme. Mai apoi, tânărul critic este așezat pe același piedestal cu G. Bogdan-Duică deoarece, niciunul nici altul „nu pot întemeia o foaie care să li

[34] *Ibidem*, p. 394.

[35] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. În căutarea fondului (1890-1934).* Vol. II. Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru, București, Editura Minerva, 1983, p. 162.

fixeze punctul de vedere."[36] În același ton depreciativ, Duiliu Zamfirescu afirma într-un articol din „Flacăra" că „D. Lovinescu tulbură văzduhul în fiecare an cu cîte unul sau mai multe *zgomote literare* (s. n.)" Metafora depreciativă „zgomote literare" sugerează slaba preocupare acordată scrierilor sale datorat, în opinia sa, faptului că nu sunt opere bine concepute, nu se se încadrează în rigorile unei opere demnă de recunoaștere, fiind nefolositoare, zadarnică, În final, întreaga responsabilitate ajunge să fie transferată în spațiul publicațiilor care îngăduie astfel de foiletoane. În exemplificarea ideii anterioare, sunt amintite unele titluri justificative ca de exemplu: *Lulu* (1920), *De peste prag* (1906), ambele scrieri fiind încadrate inexact în specia romanului, doar primul fiind roman, cea de-a doua fiind dramă. Lui N. Iorga i s-a imputat adesea afișarea unei anumite superiorități. Considerând nedrepte acțiunile împotriva „Sămănătorului", un „modernist", cum îl numește N. Iorga, crede că: „Influența spiritului «Sămănătorului», care joacă în literatura de azi același rol pe care l-a avut odată «Junimea», e vădită celui ce vede nepărtinitor, și orice încercare potrivnică de a-i contesta rolul în istoria literaturii noastre rămâne zadarnică."[37] Numirea directă a lui E. Lovinescu și catalogarea sa ca „detractor îndărătnic" apare în al doilea volum al *Istoriei literaturii românești contemporane*, în contextul prezentării opiniei unuia dintre aliații lui N. Iorga în dispută, M. Simionescu-Rîmniceanu. Așadar, volumele de debut, *Pași pe nisip,* primesc următoarea judecată: „E curios cum, cu atît de puțin cît oferă d. Lovinescu, și atît de nefolositor publicului, se poate intra în publicitate. Gazetele sau revistele care au dat loc d-lui Lovinescu și care în felul acesta l-au încurajat să scrie nu sînt oare cele mai de învinuit daca d. Lovinescu continuă să scrie? Căci d-sa nu e responsabil. Ba e chiar un copil de care s-a făcut într-o clipă haz și care apoi se antrenează și începe să exagereze cu gîndul că va mări hazul inconștient că momentul cînd a fost întîmplător bun a trecut de mult și acum ceea ce face devine din ce în ce mai neplăcut. D. Lovinescu nu știe ce poate spune în public și ce nu: d-sa pare că nu știe pentru ce scrie." Era o normalitate considerarea tânărului critic drept un copil, dacă e să privim diferența de vârstă, de 10 ani, dintre cei doi participanți la controversă. N. Iorga observă intensitatea disputei, încercând totodată să-i atragă atenția asupra incomodității situației. Totodată, E. Lovinescu, prin articolele sale de început, dezvăluie publicului cititor și aspecte neplăcute, care ar putea afecta imaginea celui în discuție. Chiar și așa, „criza" din sînul revistei, încă de la începutul anului 1908 este recunoscută de către criticul N. Iorga: „Dar cu toate aceste aprobări în fața unui atac pe atît de pretențios, pe cît de nedrept, chiar dacă era *în adevăr* (subl. aut.) de bună credință, revista care folosise așa de mult nu numai literaturii, dar și spiritului public, stătea,… în fața unei hotărâtoare crize. Ea nu venea însă din afară, ci dinlăuntrul ei chiar. De mult, după zgomotoasa plecare a lui Chendi, Scurtu-și încetase colaborarea."[38] Deși la început relațiile dintre N. Iorga și Ilarie Chendi s-au bazat pe cooperare și comuniune de idei, ele vor ajunge să se degradeze după 1905, odată cu plecarea acestuia din urmă de la „Sămănătorul". Așa, „deși apărînd principiul național în literatură, – spune N. Iorga – Slavici se întorcea pe alocuri la

[36] *Ibidem*, p. 165.
[37] *Ibidem*, p. 172.
[38] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. În căutarea fondului (1890-1934),* Vol. II. Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru, București, Editura Minerva, 1983, p. 172-173.

principiul maiorescian al poeziei pentru generalitatea umană, fie și românească."[39] Acum, ceea ce se întrevede este că „Din umbră se încearcă întoarcerea la situația din primul an, rechemîndu-se directorii de atunci. Coșbuc își anunță întoarcerea…[40]"Criza iscată din interior era punctată pe alocuri de atacuri din afară care duceau, spre mâhnirea promotorului curentului sămănătorist, la potențarea instabilității grupării. Seria de articole intitulate *Împotriva clevetitorilor* (1905), adunate în lucrarea *O luptă literară (I)* se compune dintr-o serie de semnificative consemnări privind înțelegerea ideologiei sămănătoriste. Într-unul din aceste articole cuprinse aici și într-o încercare de justificare printr-o suită de argumente N. Iorga își exprimă și explică starea de nemulțumire momentană: „Cînd tineri cari în 1902 vedeau murind în mâinile lor «Sămănătorul» mi-au oferit mie să iau în cea mai deplină stăpînire această foaie, am stat pe gînduri, i-am rugat să mai cugete asupra acestui plan și n-am consimțit să mi se facă scrisoarea propusă sau să mi se înscrie numele ca director. Mărturisesc că nu-mi făceam iluzii mari. Mă așteptam la dușmăniile ce se țin și se vor ținea totdeauna de principiile mele și de caracterul meu și la dușmăniile, mai multe și încă mai înverșunate, ale celor ce nu pot vedea în ochi pe cineva care s-ar putea bănui măcar că ar fi mai harnic decît el… (…)"[41] Apoi, acesta adaugă că motivația comună era ca menirea curentului să fie „în legătură cu ce am moștenit mai scump din trecut, cu ce avem mai scump astăzi, cu ce trebuie să urmărim mai ales în viitor. Pentru aceasta am scris articolul de fond – pus în locul întîi numai după asemănarea ziarelor și iscălit pentru a-mi însuși răspunderea, și cronica, relativă nu numai la literatură, ci la toată cultura noastră… Acum acești tineri sănt literatura românească de astăzi. Curentul pentru stabilirea cărui mi-am jertfit atîta timp și am primit atîtea ofense stăpînește în largul scrisului românesc. Acești oameni cai se amestecau în literatură pentru jertfele și păcatele lor sunt cunoscuți oricui cu fața lor adevărată. Un public cinstit și credincios - conchide acesta - s-a trezit în românime. Mișcarea aceasta a avut noroc."[42]

Totodată, într-un alt foileton din al ciclului *Împotriva clevetitorilor* (1906) îl ataca, uzitând același ton ironic, ascuțit, argumentat, fără să-l numească, pe mentorul Sburătorului, imediat după apariția primului volum din *Pași pe nisip:* „Ni pare rău că nu putem vorbi despre cartea *Pași pe nisip* a tînărului profesor de limba latină Eugen Lovinescu, care-și începea cariera scriind prin ziare despre literatura română pentru a da lecții aspre profesorului său care iscălește aceste rînduri (…) Apoi, conchide acesta „trebuie să închei cu mărturisirea că autorul *Pașilor pe nisip* – adevărați pași pe nisip – nu-mi pare măcar că e în stare să vadă ce situație nenorocită și-a creat, în ce lume urîtă se află, și ce silinți mari îi trebuie pentru a se reabilita în ochii acelora a căror stimă valorează mai mult decît aplauzele intriganților."[43] Duritatea acuzelor o regăsim și la publicarea dramei *De peste prag,* când îi reproșează că „habar nu are ce e viața", în ea piesă „totul e fals, scandalos și ridicul de fals".

[39] *Ibidem,* p. 173.
[40] *Ibidem,* p. 173.
[41] *Ibidem,* p. 357.
[42] N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane. În căutarea fondului (1890-1934),* Vol. II. Ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru, București, Editura Minerva, 1983, p. 358.
[43] *Ibidem,* p. 365.

Realmente ceea ce i-a imputat E. Lovinescu, în 1906, lui N. Iorga, era faptul că „nu pleacă de la o idee lăuntrică, deși voiește s-o aplice cu toată tăria… De aici acea nesiguranță și abureală în partea teoretică a acestei «direcții noi», în care cuvintele înlocuiesc ideile precise."[44] Comentariile diferitelor foiletoane ale lui N. Iorga l-au făcut să conchidă că, dată fiind frecvența unor cuvinte ca „naționalism" și „românism", noua direcție s-ar reduce la înțelesul acestora: „Știți însă că d. Iorga se servește de obicei numai de adjective și că adjectivele exprimă însușiri și nicidecum idei. Ideile se exprimă îmi pare prin substantive și verbe. Printre adjective găsii totuși și două substantive ce se repetau: *naționalism* și *românism (subl. aut.)*". Aceste sunt oare ideile noi pe care se bazează curentul nou? […] Și m-am întrebat: naționalismul și românismul pot fi oare lucruri noi. Să distingem puțin– adaugă E. Lovinescu – În politică o acțiune panromânească poate fi ceva nou? (…) Dar în literatură? Este cu putință oare să se îndrumeze un curent nou sub flamura naționalismului? Nu. Acesta e un lucru vechi și foarte vivace. Toată literatura noastră, dar absolut toată e națională… Aș voi să mi se arat un scriitor de astăzi care e mai «român» ca Alecsandri, Anton Pann, Creangă, Eminescu, Caragiale? Atunci cum rămîne cu marea iluziune și ambiție de a produce o mișcare fără pereche la acest început de secol, care de aceea a și început acum pentru a fi contemporan cu «direcția nouă.»"[45] Criticul încearcă să aducă în prim plan faptul că aceste caracteristici ale noului curent nu erau de dată recentă, ci constituiau revigorarea unor imperative mai vechi. În acest sens, Z. Ornea era de părere că „meritul mișcării și personal al profesorului Iorga e că a știut să le găsească într-o perioadă predispusă să le transforme în elemente vitale. De altfel, mai târziu în 1925-1926, Lovinescu va recunoaște aceste adevăruri."[46] Cât despre remarcile referitoare la critica lui N. Iorga, ele se restrângeau la aceea că este un critic impresionist și că acesta cultivă o critică interesată, de grup, de susținere, motiv pentru care s-a declanșat o adevărată confuzie a valorilor, Sadoveanu fiind egalizat cu V. Pop și Sandu-Aldea cu N.N Beldiceanu. Dar – se întreabă retoric Z. Ornea – care critică nu a avut erori de apreciere și mai ales care șef de școală nu a practicat o critică de susținere?"[47] Apoi, adaugă criticul, „adevărat e că N. Iorga a confundat esteticul cu culturalul, creând aparența de curent literar unei mișcări esențialmente culturale, care se manifesta și în planul literaturii.

Cele două volume de *Pași pe nisip* constituie „prima lucrare importantă a criticului E. Lovinescu și care avea să-i fixeze imaginea în conștiința contemporaneității imediate – și celei viitoriste, adăugăm noi – cu toate avantajele și neajunsurile legate de expresia imatură a cărții, de alcătuirea oarecum eterogenă și de lipsa de experiență a celui care se avînta prea temerar în arena unor dezbateri literare pentru moment foarte încinse."[48] Încă din titlu se sugerează ideea nesiguranței, a unei atitudini de neîncredere, după cum de altfel el însuși mărturisea, mai târziu, dezaprobând oarecum în vol. I al *Memoriilor* sale, configurația lor „de iritant diletantism și de ostentativ scepticism" ca rezultante ale „inexperienței tinereții, pe de-o parte,

[44] Z. Ornea, *Sămănătorismul, ed. cit.,* p. 393.

[45] E. Lovinescu, cap. *Direcția nouă a d-lui Iorga*, în *Pași pe nisip,* vol I din *Opere*. Vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 291-292 .

[46] Z. Ornea, *Sămănătorismul, ed. cit.,* p. 395.

[47] Z. Ornea, *Sămănătorismul, ed. cit.,* p. 395.

[48] E. Lovinescu, cap. *Pași pe nisip*, I, din *Opere*. Vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982, p. 403.

dar, mai ales, influenței formală a lui Faguet, pe de alta."[49] Aceste foliletoane le numește „virtualități realizate mai târziu" într-o „atitudine spirituală momentană" vădit recunoscută și evitată după. În plus, recunoscând caracterul polemic, combativ al articolelor criticul mărturisește că „acest scepticism manifestat prin acceptarea principială a tuturor contrariilor, se afirma, de altfel, cu atît mai inoportun cu cît contraria sensul combativ al celor două volume de *Pași*, căci, printr-o altă particularitate puțin temperamentală și ea, prima mea activitate critică s-a desfășurat sub semnul polemic, care, prin însăși natura lui, presupune o orientare determinată, un spirit de decizie într-o singură direcție."[50] Actualitatea vremii, perioada interbelică, epocă de varii frământări și dispute literare, și-a pus amprenta pe destinul scriiturii și al receptării în rândul publicului lui tânărului E. Lovinescu după cum „asocierea unei atitudini de luptă cu un scepticism sistematic înseamnă însă o minare a propriei sale poziții spirituale, întrucît, din moment ce totul e controversat, orice atitudine trece și ea în planul incertitudinii."[51] Bunăoară, criticul opinează că „nu numai iritant, prin exces și ostentație, scepticismul *Pașilor,* reprezenta așadar, și o lipsă de tactică în lupta întreprinsă împotriva sămănătorismului, îndărătul căruia străjuia afirmația categorică a unui om cu certitudini providențiale."[52]

Atitudinea și activitatea antisămănătoristă a lui E. Lovinescu la „Epoca" „tocmai în momentul apropierii d-lui Iorga de junimiști, nu putea să nu fie primejduită de intoleranța și autoritarismul tînărului apostol, cu reacțiuni neașteptate în fața oricărei contradicții."[53] Legat de această afirmație, tânărul critic evocă o întâmplare care scoate în evidență caracterul autoritar al lui N. Iorga care era pro cenzurii libertății de exprimare. Bunăoară, după ce Ilarie Chendi a finalizat un articol din care reieșea ideea de amenințare a „naționaliștilor", priviți ca fiind vrednici de patibulare, într-o locație specifică „pe aripele morilor de vînt", a doua zi, la biroul său de la Academia Română, a primit vizita inopinată a directorului „Sămănătorului". N. Iorga apare în ipostaza unui pistolar „agitînd un revolver în mînă și apostrofîndu-l melodramatic." Îi spunea, pe un ton amenințător că are noroc că are copii, că altfel l-ar „suprima". Toată această povestire oferă un „indiciu evident al atitudinii sale față de libertatea de cugetare"[54]– observa criticul.

Observația enunțată în articolele sale potrivit căreia actualitatea vremii așază în colaborare literatura cu politica au stârnit numeroase animozități. Este interesant de urmărit modalitatea în care ne apare imaginea lui istoricului în *Memorii.* Mai mult, criticul amintește o situație inedită apărută în urma unui articol de-al acestuia. Astfel, N. Iorga „pornise… năvalnic, în puterea nopții, la Filipescu și apoi la Maiorescu, unde, în biblioteca luminoasă, în care stăpânea un cuget atît de senin, ceruse, nervos și amenințător, să fiu îndepărtat de la «Epoca». Gestica lui Maiorescu este minuțios și atent descrisă: „preumblîndu-se în lung și în lat, bătrînul își mișca viu luminile ochilor, barbișonul atît de expresiv și, ridicînd din umeri și

[49] E. Lovinescu, *Memorii,* vol. I. Texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, Editura Minerva, 1976, p. 48.
[50] *Ibidem,* p. 50.
[51] *Ibidem,* p. 50.
[52] *Ibidem,* p. 50.
[53] *Ibidem,* p. 54.
[54] E. Lovinescu, *Memorii,* vol. I. Texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, Editura Minerva, 1976, p. 55.

tăind cu mîna aerul, repeta în vorbe sculptate: - Ce are a face, Doamne, literatura cu politica!”[55], întrebare cu care l-a întâmpinat de altfel Titu Maiorescu pe E. Lovinescu aflat în vizită. Ceea ce se știa la acele momente era că „Maiorescu n-avea nici o simpatie temperamentală pentru d. Iorga”. În plus, „măsurat și respectuos față de părerea altuia, el nici nu putea concepe un astfel de atentat la libertatea cugetării.”[56] Cu toate acestea Filipescu îl sfătuiește pe N. Iorga să meargă cu doleanța sa mai departe la „Liric” pe care presupunem că ar fi o personalitate politică, de decizie. Însă. T. Maiorescu îl sfătuiește pe tânărul critic, punându-i mâinile pe umeri, într-un gest părintesc, să întrerupă temporar apariția „criticelor” sale, urmând a relua discuția peste câteva săptămâni. Exact după acest răstimp îl cheamă „din nou și, vesel și ușurat” primindu-l „de la ușă cu un zâmbet de ironie transcendentă: - Ei, de-acum îți poți reîncepe activitatea la «Epoca» Iorga a vorbit la «Liric»! – pentru ca pe urmă, cu acea inegalabilă expresivitate, la care participa întregul lui trup, să exclame iarăși, cu brațele ridicate spre bustul lui Kant: - Ce are a face, Doamne, literatura cu politica!”[57] Cum bine se știe N. Iorga s-a afirmat și în viața politică, fiind și prim ministru, pe lângă activitatea sa publicistică și istorică.

E. Lovinescu îl încadrează pe istoric atât în tagma polemiștilor, cât și a pamfletarilor. Aprecierea din urmă o justifică și prin maniera insistentă a lui N. Iorga de exprimare a unei idei, pe care o duce în derizoriu, ajungând până la calomnie. C alte cuvinte atunci „cînd afirmă ceva, d-sa n-o afirmă o dată, la momentul oportun, ci în orice împrejurare, în conversații particulare, în reviste, în ziare, la Universitate sau la conferințele ținute în toate orațele țării, în trenul ce duce la Vălenii-de-Munte, în gondolă, tramvai… azi, mîine, peste un an sau peste un sfert de veac, cu aceeași certitudine pe care, de altfel, și-o manifestă în toate domeniile vieții spirituale în care evoluează.”[58] Exegetul mărturisește că autoritatea aproape „dictatorială” a lui N. Iorga de la începutul unei cariere ce implică probitate profesională, i-a pricinuit „destulă neliniște pentru a-i răspunde, sub toate formele indignării, în volumul al doilea al *Paşilor*.”[59] Denominația „tînărul apostol” este atribuită de către E. Lovinescu lui N. Iorga. De asemenea, într-o corespondență trimisă Elenei Farago, în aceeași folosind aceeași caldă și apropiată formulă de adresare, „Scumpă doamnă Farago,” acesta se confesează printre altele, și în legătură cu adversarul său pe care îl numește ironic, într-o înlănțuire de termeni pompoși cu nuanță peiorativă, indice al semeției celui în discuție: „marele dumitale profet N. Iorga, pontificele trivialității și a insultei în literatura română.”[60] Combătut încă de la început, ca reprezentant al doctrinei sămănătoriste, N. Iorga este repudiat, în *Istoria literaturii române contemporane*, atît pentru receptivitatea lui estetică prea limitată (pragmatic, Lovinescu își desființează, bineînțeles cu mare succes, adversarii, exemplificîndu-le gustul: din Iorga citează aprecierile lui exagerate despre un autor mai mult decît mediocru, ca Vasile Pop, în contrast cu lipsa de prețuire arătată față de scrierile unui Duiliu Zamfirescu, unui D. Anghel, unui Ronetti Roman, cît și confuzia dintre etic, etnic și estetic în judecarea

[55] *Ibidem*, p. 56.
[56] *Ibidem*, p. 56.
[57] *Ibidem*, p. 56.
[58] *Ibidem*, p. 52.
[59] *Ibidem*, p. 52.
[60] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*. Ediție îngrijită, prefață, note și indice de Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1981, p. 136.

fenomenului artistic)…”[61] Într-o scrisoare trimisă din Paris, datată 4 martie 1907 și adresată pe un ton amical, bunului său prieten Mihail Dragomirescu „Iubite Domnule Dragomirescu,” îi scrie „gândește-te că nu puțin s-a compromis Iorga cu alde Pop…?”[62]

Gazetarul interbelic Pamfil Șeicaru în monografia intitulată *Nicolae Iorga* (1990) era de părere că „în măsura în care o personalitate este mai dominatoare, stînjenește manifestarea altor personalități, cu cît a creat mai multe adversități, cu atît adevărul își va face mai greu drum.”[63] În plus, „nici un moment, N. Iorga nu a avut intenție răutăcioasă; când se angaja în vreo dispută, el nu avea ascunzișuri sufletești și exterioriza repede o nemulțumire.”[64] Pasiunea pentru pamflet este observată de autorul monografiei, în 1939, moment în care intenționa să realizeze o antologie a pamfletului românesc, motiv pentru care îl roagă să-i scrie Prefața cărții. Această ideea „l-a entuziasmat: găsea că spiritul pamfletar al românilor. De altfel, Pamfil Șeicaru era, fără rezerve, un polemist și pamfletar redutabil.

Criticul amfitrion Eugen Lovinescu se situează în tagma acelora care condamna pamfletul: „Privim pamfletul, în genere, ca efectul unei insuficiențe culturale; ca și lirismul direct, dar în alt sens, el este expresia unui sentiment neintelectualizat, iar la oameni de cultură, el izvorăște dintr-o eroare psihologică, eroarea asupra eficacității violenței; cuvintele n-au valoare absolută şi prin uzură ajung sonorități goale, de care nu legăm niciun înțeles; pentru a-şi căpăta înțelesul originar, trebuiesc întrebuințate în mod propriu şi cât mai rar. Violența verbală, ca mijloc de expresie a gândirii, se condamnă pe sine, deoarece abuzul îi anulează virulența; acumularea invectivelor nu valorează pentru mințile echilibrate, cât simpla reflecție, impersonală dar incisivă, a unui om cumpănit.”[65]

Așadar, Alexandru George, unul dintre editorii prin excelență ai operei lovinesciene considera că și dacă în timp „stilul lovinescian va suferi mari prefaceri și îmbunătățiri, iar ideile și judecățile vor evolua, paginile juvenile din *Pași pe nisip* reprezintă un moment esențial în istoria criticii românești: ele marchează apariția unui spirit acut, dar lipsit de exclusivism, subordonat situațiilor de fapt, atent la realitățile literaturii de atunci, urmărind actualitatea cu un fond de scepticism, dar și de încredere, un spirit care înțelege să-și lege destinul de o literatură «în plină ebuliție», hărăzită oricum evoluției, prefacerilor.”[66] Astfel, E. Lovinescu acționează pe tărâmul literaturii în calitate de observator echilibrat, care posedă o modestie anume. Legat de această idee, mărturisea în articolul *Rolul criticii*: „Căci nu intră în atribuția criticului de a face curente… Criticul înregistrează curentele și le dă o formulă cuprinzătoare. Critica este o abstracție, pe cînd literatura este o realitate. În desfășurarea literară a tuturor timpurilor nu vom găsi un critic ce să dea o îndrumare nouă literaturii, la care să fi ajuns printr-o raționare curat abstractă.”[67]

În aceeași ordine de idei, „dacă E. Lovinescu a debutat în critica literară de pe poziții antisămănătoriste (împotrivindu-se însă de asemenea, la început, estetismului simbolist,

[61] I. Negoițescu, *E. Lovinescu*, București, Editura Albatros, 1970, p. 69.
[62] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, *ed. cit.*, p. 66.
[63] Pamfil Șeicaru, *Nicolae Iorga*, București, Editura Eclio, 1991, p. 6.
[64] *Ibidem*, p. 138.
[65] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. Vol. III, București, Editura Minerva, 1981, p. 153.
[66] E. Lovinescu, *Opere*. Vol. I, *ed. cit.*, p. 12-13.
[67] E. Lovinescu, *Rolul criticii*, în „Epoca”, an. XI, nr. 349, 22 decembrie 1905, p.1, *apud* E. Lovinescu, *Opere*. Vol. I, *ed. cit.*, p. 59.”

împrejurarea), împrejurarea se explică în primul rînd prin conştiinţa – maioresciană – a respectului «adevărului» pe tărîmul realităţilor noastre sociale, adică a dreptului diferitelor clase de a fi reprezentate în literatură, şi mai cu seamă a burgheziei, ca factor de progres activ. Şi deoarece punctul culminant al ideii sale se constituie în *Istoria civilizaţiei române moderne*, înţelegerea luptei literare de o viaţă a lui E. Lovinescu întru promovarea romanului urban, pentru promovarea poeziei moderniste (inclusiv a simbolismului, pînă în cele din urmă) şi întru disocierea valorii estetice în sens maiorescian, în general trebuie să purceadă din unghiul de vedere cuprinzător al acestei lucrări «doctrinare»".[68]

Concluzia care l-a îndrumat în constatările sale este aceea conform căreia chiar ca formulă literară precisă, sămănătorismul, în contrast cu poporanismul care a fost o doctrină „fără literatură", se poate preciza, probabil, ca un „romanism rural şi paseist."

Volumul *Amintiri şi evocări despre E. Lovinescu* cuprinde afirmaţia lui Liviu Rebreanu privind circumstanţele şi locaţia unde l-a întâlnit întâia oară pe mentorul Sburătorului, alături de un fin, succint, portret fizic şi moral. Totodată, acesta recunoaşte polemica în care se angajase, şi anume: „În casa d-lui Mihail Dragomirescu am cunoscut pe d. Lovinescu. Era elegant, surîzător, indulgent. Avea la spate *Paşii pe nisip* şi se războia cu amfitrionul nostru pentru critica impresionistă. Nu era iubi, nici măcar simpatizat de scriitori."[69]

Concluzionând, putem aminti faptul că prima carte a sa, *Paşi pe nisip*, este, după cum considera Alexandru George, unul dintre intimii editori al operei lovinesciene, în studiul monografic *În jurul lui E. Lovinescu* (1975): „una dintre cele mai solide încercări de critică din literatura noastră […] *Paşii pe nisip* sunt opera unui scriitor dezinvolt şi liber în aprecieri, sigur pe el şi hotărît în afirmaţii. Departe de a trăda vreo nehotărîre, aşa cum titlul ar părea să indice, sau o dispoziţie pentru afirmaţia fără răspundere, opiniile conţinute în ea sunt formulate ferm, iar judecăţile n-au în ele nimic dintr-o acţiune provizorie."[70] Mai mult, exegetul adaugă că „ideea de echilibru este cea care frapează în acţiunea tînărului critic." *Paşi pe nisip* este o „carte despre actualitatea literară a acelui moment".[71]

BIBLIOGRAPHY

1. ******Amintiri şi evocări despre E. Lovinescu.* Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Ion Nuţă, Iaşi, Editura Junimea, 1981
2. **GEORGE, ALEXANDRU**, *În jurul lui E. Lovinescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975
3. **IORGA, N.**, *Istoria literaturii româneşti contemporane. În căutarea fondului (1890-1934)*, vol. II. Ediţie îngrijită, note şi indici de Rodica Rotaru. Prefaţă de Ion Rotaru, Bucureşti, Editura Minerva, 1983

[68] I., Negoiţescu, I., *E. Lovinescu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1970, p. 62-63.
[69] ******Amintiri şi evocări despre E. Lovinescu.* Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Ion Nuţă, Iaşi, Editura Junimea, 1981, p. 126.
[70] Alexandru George, *În jurul lui E, Lovinescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975, p. 18.
[71] *Ibidem*, p. 18.

4. **LOVINESCU, E.**, *Critice*, vol. II. Ediție de Eugen Simion. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, București, Editura Minerva, 1982, p. 147
5. **LOVINESCU, E.**, *Opere*, vol. I. Ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George. Studiu introductiv și note de Alexandru George, București, Editura Minerva, 1982
6. **LOVINESCU, E.,** *Memorii*. Texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, Editura Minerva, 1976
7. **LOVINESCU, E**., Istoria literaturii române contemporane. Vol. III, București, Editura Minerva, 1981
8. **NEGOIȚESCU, I.,** *E. Lovinescu,* București, Editura Albatros, 1970
9. **ORNEA, Z.,** *Sămănătorismul.* Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1971
10. **ȘEICARU, PAMFIL,** *Nicolae Iorga*, București, Editura Eclio, 1991

POETICS AND ESTHETICS IN THE WORKS OF MIRCEA ELIADE

Nicoleta DUMITRACHE (HENȚ)
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This article is a brief presentation of the concept of poetics types in Mircea Eliade's work. It emphasises the importance of poetics and the way this concept influenced the author's way of thinking and writing. Eliade's literature was influenced by these three types of poetics, a fact that makes it difficult to understand and to analyse, this being the major reason why I tried to reveal the importance of this particular concept.

Keywords: poetics, esthetics, discipline, writing, consciousness.

Poetica explicită a lui Mircea Eliade

Poetica lui Mircea Eliade, exceptând poetica fantasticului, cuprinde încă trei coordonate: poetica explicită, poetica implicită și poetica metaliterară sau „alchimică". Acest trio poetic reprezintă opțiunea poetică a autorului. Poetica este un ansamblu de forme și de principii poetice caracteristice unei epoci sau unui curent literar, un fel de a scrie propriu unui poet/ scriitor. Poetica explicită se bazează pe cercetarea, identificarea și analiza scrierilor sale care vizează literatura, istoria religiilor, corespondența, memorialistica, într-un cuvânt, creația eliadescă. Poetica implicită e reprezentată prin creația literară sau artistică, iar poetica metaliterară este o categorie estetică în care unele aspecte din opera științifică se reflectă în cea literară.

În mod cert, atunci când abordăm opera literară a unui autor e necesar să cercetăm atât discursul, cât și metadiscursul. Dacă prin discurs înțelegem opera autorului, prin metadiscurs pătrundem într-un univers mai vast: corespondență, jurnal, evocări ale unor personalități care l-au cunoscut sau au scris despre opera acestuia. Atât discursul, cât și metadiscursul alcătuiesc împreună poetica operei unui scriitor, incluzând perspective istorice, sociale, psihologice etc. Căci orice scriitor și orice operă reflectă o epocă anume, cu istoria, cultura și profilul psihologic specific.

Poate că Eliade nu a fost un inovator în felul lui de a scrie (părerile sunt împărțite în acest sens) fiind adesea criticat pentru maniera ușor neglijentă a structurilor gramaticale, însă e de înțeles oarecum efortul depus de acesta din moment ce scria și vorbea în română, engleză și franceză. Cu siguranță a fost un inovator în literatura română prin introducerea și folosirea unor tehnici literare ca introspecția interioară, fluxul conștiinței, ieșirea din timp, intrarea în dimensiunea fantastică, autenticitatea etc. Preocuparea majoră a lui Eliade a fost introducerea fantasticului și a mitului în creația literară, precum și a tentației metafizicii. Pentru a înțelege poetica lui Eliade trebuie să o filtrăm prin intermediul poieticii referindu-ne atât la biografia autorului, cât și la estetica promovată de scrierile eliadesce.

Filosofia adoptată de el era una diferită – filosofia indiană –; până la el, nimeni nu mai fusese preocupat de orientalistică. A fost primul scriitor român care a adus filosofia tibetană, cultura și tradițiile Indiei, yoga și orientalismul în conștiința poporului român. Estetica lui

Eliade nu este una clasică, ci mai degrabă tradiționalistă, chiar dacă gândirea lui estetică a fost influențată de personalități din cultura străină: Balzac, Dostoievski, Novalis, Kierkegaard. Și Knut Hamsun, Papini, Pettazzoni, Buonaiuti, Tucci, James Joyce, Iorga, Noica, Nae Ionescu l-au influențat în aceeași măsură. Credința sa de căpătâi se rezuma la faptul că, pentru el, a fi modern reprezenta apropierea de adevărul absolut și participarea la demnitatea umană. Atât Eliade, cât și Joyce au în comun încercarea de remitizare a modernului și conștiința exilului.

Ținta poeticii eliadesce a fost valorificată prin mesajul transmis cititorului pe diferite unde. Cititorul a fost cel vizat în mod direct; într-un anumit fel Eliade a trăit pentru a scrie – aceasta a fost menirea lui pe pământ. Ce mi se pare interesant la Eliade este faptul că, spre deosebire de toți scriitorii români din exil, el nu s-a rupt nicicând definitiv de limba română. A scris, cum am mai spus, și-n alte limbi, însă literatura a scris-o mereu în limba română. Așa cum spune Eugen Simion, el a reușit să despartă „limbajul comunicării științifice de limbajul comunicării intime. (...) a încercat să valorifice suferința exilului într-o operă amplă și, cu adevărat, nouă prin temele și simbolurile ei... A vrut, neapărat, să rămână scriitor român. Și a reușit...”[1]. Efortul lui Eliade de a scrie era destul de chinuitor. Nu scria ușor, după cum reiese din *Jurnal*, ba dimpotrivă: era genul de scriitor care depunea efort în timpul actului creator, scria într-o permanentă stare de tensiune. Adesea e nemulțumit de rezultat, relua totul cu și mai mare ambiție, cu disperare chiar. În opera sa beletristică nu se întâlnesc pasaje lirice decât arareori, și atunci, mai mult indirect.

Poate poetica lui Eliade reiese cel mai bine din următoarele rânduri care-i aparțin: „Să simți cum fiecare rând scris îți smulge din viața ta, îți soarbe sângele, îți mistuie creierii. Să simți cum scrisul îți stoarce întreaga substanță a vieții tale. Numai așa merită să scrii”[2]. Ce-ar mai fi de spus?

O altă perspectivă a operei lui Eliade este dată de metaliteratura lui: *Memorii, Autobiografia, Jurnalul* (pe tot parcursul vieții), note, studii, articole și eseuri despre religie, istorie, literatură, filosofie, corespondența cu scriitorii importanți ai vremii (din această corespondență au rezultat adesea idei literare), dar și cu prietenii săi, toate acestea reprezintă, în fapt, poetica explicită a lui Mircea Eliade. Elementele de bază specifice poeticii eliadești se regăsesc în diverse lucrări aparținând autorului.

Poate cel mai mare merit al său este umanismul care îi caracterizează întreaga operă (nu întâmplător o fi ales ca temă de licență filosofia Renașterii italiene!). Umanismul renascentist, umanismul creator al „omului nou” sau umanismul oriental s-au întrepătruns dând naștere idealului de perfecțiune al omului nou, un fel om universal inspirat de Mahatma Ghandi și J. Nehru, doi revoluționari ai vremii. În concepția lui Eliade omul nou reprezenta „o rupere completă cu ipocrizia și lașitatea societății în care trăim. Un om tânăr, nelegat de nimic, fără teamă și fără pată, cu ochii spre viitor, nu spre practicile trecutului”[3]. Această ideologie se regăsește în *Huliganii* și în *Întoarcerea din Rai*. Eliade credea într-un nou umanism bazat pe istoria științelor și evoluția acestora, dar influențat totodată și de lumea arhaică și folclor. În acest sens el a elaborat o monografie: *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului* și un studiu intitulat *Un nou umanism*. Întreaga operă a lui Eliade vibrează de

[1] Eugen Simion, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, [s. a.], p. 262.
[2] Mircea Eliade, *Cum se scrie*, în „Vremea”, 1993, noiembrie, nr. 317, p. 6 – 7.
[3] Mircea Eliade, *Câteva cuvinte mari*, în „Vremea”, an VII (1934), 10 iunie, nr. 341, p. 3.

umanism prin personajele existențialiste unde „ (...) OMUL stă – față de planul generalal existenței – nu ca element exterior proiectat pe un fundal, ci ca o componentă organică unanim prezentă, prin care se exprimă întreaga existență și care, la rândul său, este exprimat de acest întreg”[4].

Eliade a fost preocupat de spiritualitatea românească, de latinitatea poporului român, în acest sens scriind multe articole și recenzii. L-a studiat pe Eminescu și, mai mult decât atât, l-a integrat adesea în propriile-i gânduri și rânduri relevând elemente de intertextualitate (*Domnișoara Christina* conține versuri din *Luceafărul* și *Strigoii*, în *Șarpele* regăsim versuri din *Cezara,* iar *Pe strada Mântuleasa* conține versuri din *Melancolie*). Prin întreaga sa corespondență, prin *Memorii*, prin *Jurnal*, prin amintiri, prin cercetările critice, prin eseurile și notele de călătorie, prin cercetarea științifică în domeniul istoriei religiilor și prin creația literară ni se relevează întreaga poetică explicită a lui Mircea Eliade. Considerațiile sale despre literatură și artă reies din *Jurnal*, dar și din corespondența personală cu distinși oameni de cultură ai vremii. Ele reflectă atât confesiuni despre viața sa (mai exact greutățile materiale), dar și intersul viu pentru cultură, artă, literatură, istoria religiilor și creație. Eliade vorbește în *Fragmentarium* despre concepția lui cu privire la literatură și personaje. Astfel el consideră că literatura „ (...) prin epica ei creează personaje-mituri (...) Personagiile romanului sunt lipsite, încă, în imensa lor majoritate de o conștiință teoretică a lumii... Nu știm dacă există în literatura românească un singur personagiu care s-a sinucis din disperare sau din simplă dramă metafizică. Sunt multe, însă, care s-au sinucis din dragoste, sau din plictiseală, sau de foame. În romanul românesc nu există niciun mistic, niciun exaltat, niciun cinic. Drama existenței nu se coboară până la rădăcinile ființei. Personagiile românești sunt, încă, departe de a participa la marea bătălie contemporană care se dă în jurul libertății, a destinului omului, a morții și a ratării”[5].

Petre Țuțea[6] se referă la conștiința teoretică a lui Eliade ca având la bază cunoașterea în timp ce imaginația artistică se reflectă în operă și, împreună, sunt date de vocația scriitorului. În viziunea lui Țuțea, Mircea Eliade a fost un scriitor cu vocație care a îmbinat cu succes intenția sa artistică și împlinirea acesteia: un scriitor care și-a împlinit destinul. Țuțea consideră, asemenea lui Eliade, că romanul este o povestire în alcătuirea căreia intră oameni și evenimente care li se întâmplă acestora: biologice, psihologice, sociale, morale, religioase etc. Tot în alcătuirea romanului intră relațiile omului cu divinitatea și cu sine însuși. Se întrepătrund faptele cu ficțiunea, raționalul cu magicul, miticul cu misticul. Eliade se rezumă la a prezenta romanul, nu la a-l defini: pentru el romanul e o carte cu oameni. El apreciază că unui roman îi pot lipsi întâmplările sau conflictele, dar nu îi pot lipsi oamenii (chiar și un singur om e suficient) și este preferabil ca un roman să aibă oameni remarcabili cu scopul de a justifica demnitatea umană. Literatura, în viziunea lui, este cu atât mai valoroasă, cu cât cuprinde mai multe personaje care sunt ancorate în drama existențială. Ar mai fi de evidențiat faptul că Eliade recurge la „punerea în abis”, un fel de poetică explicită care se referă la crearea unei narațiuni și la elementele care conduc la această creație. „Punerea în abis”

[4] Mircea Tomuș, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade*, în „Contemporanul”, 1981, 11 iulie, nr. 28, p. 22.
[5] Mircea Eliade, *Despre romanul românesc*, vol. „Fragmentarium”, Editura Vremea, București, 1939, p. 85.
[6] Petre Țuțea, *Mircea Eliade*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

reprezintă scrierea unui roman cu același titlu de către unul din personaje, tehnică pe care Eliade a utilizat-o în *Nuntă în cer*, unde Andrei Mavrodin scrie un roman cu același titlu.

Există trei categorii conceptuale care se desprind din lectura *Jurnalului, Autobiografiei* și *Memoriilor*: *aventura scrisului, disciplina ca mod de organizare* și *conștiința scrisului și a propriei valori*. Vorbind despre aventura scrisului, aceasta cuprinde efectiv drumul parcurs de scriitor, aventura trăită încă din copilărie când, fermecat de dimensiunea opusă a realității, pornește pe acest drum anevoios, însă singurul care-i oferă satisfacții pe măsura așteptărilor.

A doua categorie conceptuală, disciplina ca mod de organizare se referă la exercițiile de voință extraordinară la care s-a supus de bună voie sau pe care, mai degrabă, și le-a impus, Eliade muncind cu încrâncenare 14 – 16 ore pe zi la masa de scris. Alteori dormea 3 – 4 ore pe noapte. A treia categorie conceptuală se referă la conștiința scrisului și a propriei valori care cuprinde proiectele și planurile lui literare, concretizate sau nu, dar care vizau, în general, cultura și literatura română.

Aventura scrisului. După cum știm deja, Eliade a pornit în această aventură încă din copilărie. În timp și-a diversificat tehnica de lucru, fiind mereu în căutarea unei noi abordări. La 1 martie 1973 nota: „am scris, cred, povestea vieții mele până la plecarea spre Londra. Să o continuu tot așa, an cu an? Sau să încep de acum și să mă întorc înapoi (...)”[7]? Memorialistica eliadescă este caracterizată de subiectivitate, oferind propria viziune asupra epocii și întâmplărilor. *Jurnalul* cuprinde evenimente, proiecte, vise, călătorii și sentimente. Amintirile redau momente importante trăite de autor. Prin textul de tip jurnal se impune afirmarea explicită dintre relația autor – narator – personaj prin intermediul căreia se evidențiază autenticitatea. Adesea unele din lucrările sale literare încep în mod banal, însă pe parcurs, Eliade devine un mânuitor al unui tip de lirism încântător folosind un umor fin și degajat, o ironie subtilă, descrieri și întâmplări care transpun atât de ușor cititorul în imaginar. Și, totuși, în unele momente când îl invadează lirismul, el își camuflează cumva emoția reușind s-o stăpânească. Scriind *India la 20 de ani* își verifică adesea detaliile prin recitirea propriilor romane *India* și *Șantier* în ideea de a prezenta cu exactitate șirul evenimentelor. Când redactează *Isabel și apele diavolului* se confruntă cu un proces de inventare pe parcurs al romanului. În *Maitreyi* integrează mărturisiri din *Jurnal* pentru a-i conferi autenticitate. Autobiografia lui Eliade ne oferă o valoare documentară inestimabilă, *Memoriile* și *Jurnalul* păstrând între filele lor frânturi de realități, stări sufletești, aprecieri asupra unor sriitori, articole, oameni și locuri.

Disciplina ca mod de organizare. Pentru Mircea Eliade scrisul a reprezentat mereu rațiunea sa de a trăi. Trăia scriind. Poate, de aceea, meticulozitatea și rigoarea au devenit o parte din felul său de a fi. Își făcea schițe, note sau comentarii la tot ceea ce citea. Fără îndoială, Eliade a fost un autodidact. Era un om cu o putere extraordinară de muncă, dar cel mai impresionant din acest punct de vedere era caracterul său dârz format în timp printr-o autodisciplinare a muncii. Își impunea ce și cât să citească, câte ore să studieze și câte ore să scrie. Dormea extrem de puțin pentru a reuși să finalizeze un proiect literar în care era implicat. Își testa limitele și se implica trup și suflet în proiectele sale, indiferent dacă erau literare sau de natură organizatorică (vizând colectarea, organizarea, corectarea sau publicarea

[7] Mircea Eliade, *Jurnal II*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 98.

diferitelor articole pentru reviste). Cuvântul care-l definește cel mai bine este IMPLICARE. Se implica în munca lui și reușea să găsească mereu resurse inepuizabile în sine însuși. Deși a scris în limba engleză, franceză și română, adesea se confesa spunând că nu poate scrie literatură decât în limba română, aceasta fiind pentru el limba în care visa sau în care putea spune cuvintele: *te iubesc*. Poate cele mai edificatoare cuvinte prin intermediul cărora ne putem forma o imagine a personalității lui Mircea Eliade aparțin lui Octav Șuluțiu: „Spirit viu, multilateral, enciclopedic, neliniștit, mereu căutător de noi domenii de orientare, alimentat de o lectură uriașă, cu o putere de muncă, de rezistență sufletească dar și fizică – de ani Mircea Eliade muncește câte 16 ore pe zi – tânărul scriitor, care e tânăr de când a început să scrie și sper că va rămâne așa cât va trăi, aducea o maturitate de cugetare și deși nu făcea o filozofie raționalistă de căutare de adevăruri, el frământa în scrisul său probleme și întrebări care ne agitau pe toți (...)”[8].

Conștiința scrisului. Conștiința scrisului a fost prezentă în viața lui Mircea Eliade încă din copilărie și aceasta nu l-a părăsit niciodată; chiar dacă a avut episoade când inspirația îl mai părăsea, ea se odihnea, de fapt, în însăși ființa lui – se afla acolo în stare latentă. Altfel, cum s-ar putea explica întreaga sa operă care stă mărturie peste veacuri? Fie că procesul de elaborare a lucrărilor literare dura câteva săptămâni ca în cazul romanului *Maitreyi*, câteva luni în cazul romanului *Isabel și apele diavolului* (aprilie – august 1928) sau *Nuntă în cer* (vara și toamna lui 1938), un an în cazul romanului *Lumina ce se stinge* (1930 – 1931), cinci ani în cazul romanului *Noaptea de Sânziene* (1949 – 1954) sau o viață de om în cazul *Jurnalului* (1920 – 1986), Eliade a fost binecuvântat de destin cu această conștiință a scrisului. În *Jurnal*, el face adesea scurte comentarii despre propia-i operă: amănunte despre subiect, variante, reacții ale criticilor, procese de elaborare ale unor romane sau nuvele, reflecții. Eugen Simion caracterizează stilul lui Eliade astfel: „fraza lui este, folosesc o vorbă a lui Ibrăileanu, îmbulzită, stoarsă de orice picătură de lirism. Lirismul, dacă apare (în *Isabel... Maitreyi*), apare indirect, din aglomerarea propozițiilor sărace, voit mediocre. Scrie greu, este limpede, Eliade. A devenit de la 40 de ani un scriitor de *noapte* (o recunoaște chiar el), nu de dimineață. Este, apoi, ambițios, are proiecte mari și, când reușește, schimbă numaidecât stilul și direcția”[9]. Uneori Eliade este sceptic cu privire la unele lucrări (în special în ceea ce privește *Jurnalul*), alteori e plin de megalomanie. Aceleași sentimente îl încearcă și în cazul proiectului *Viața nouă* (*Ștefania*) care se dorea a fi o continuare a ciclului *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*. În ceea ce privește opera sa, Eliade mărturisește (în *Jurnal*) că preocuparea lui majoră a fost concentrarea îndeosebi asupra faptelor concrete, istorice, și mai puțin asupra teoriilor de orice natură. El caută cu ardoare aceste aspecte tocmai în ideea de a păstra permanent contactul cu realitatea.

Un obiectiv interesant la Eliade este reprezentat de recitirea propriilor lucrări. Astfel, uneori se entuziasmează la lecturarea romanului *Isabel și apele diavolului*, alteori face observații despre *Lumina ce se stinge* considerând-o un roman prost, ilizibil, apreciază *Huliganii* ca fiind o scriere valoroasă (însă nu ezită să clasifice capitolul al II-lea și al III-lea ca fiind „slabe”). Are însă și accese de grandomanie, căci recitind *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii* este fascinat de geniul său literar, având sentimentul că este un mare scriitor.

[8] Octav Șuluțiu, *Pentru Mircea Eliade*, în „*Dosarul* Mircea Eliade” I, , Editura Curtea Veche, București, 1998, p. 169.
[9] Eugen Simion, *op. cit*., p. 262 – 263.

Altădată, convins de genialitatea sa, se crede cel mai complex geniu care a existat vreodată și se situează mai presus de Goethe. Recitind *Nuntă în cer* e de-a dreptul impresionat, considerând-o în același timp „patetică și desăvârșită". Având conștiința propriei valori, a exagerat spunând că, după Eminescu, el este cea mai complexă personalitate românească, ceea ce sugerează că Eliade suferea uneori de accese de megalomanie profunde. Cam trist pentru un om de cultură atât de sobru și atât de informat... Făcând abstracție de aceste accese de megalomanie mai puțin explicabile (dar care, totuși, au existat), preocupările lui culturale reprezintă punctul de interes, căci vocația lui a fost cea de scriitor, după cum însuși mărturisea: „adevărata mea vocație, aceea de scriitor român". (*Jurnal*, 12 octombrie 1946) Eliade, deși nu a fost apreciat de exegeții români poate la adevărata valoare, a trăit cu convingerea că, într-o zi, acest lucru se va schimba: „Știu că după moartea mea voi fi recunoscut oficial și de neamul din care fac parte. Și asta mi-e destul..."[10]

Poetica implicită a lui Mircea Eliade

Poetica implicită a prozei lui Mircea Eliade reiese din practica artistică a autorului. Creația sa literară reprezintă adesea o întrepătrundere între două direcții: una se povestește și alta se înțelege. Eliade povestește oferind multiple indicii menite să inducă cititorul în eroare, el fiind lăsat spre final să aleagă perspectiva convenabilă nivelului său de discurs. Scrierile beletristice ale lui Eliade sunt mai ales zbateri sufletești care închid între filele lor dimensiuni bivalente atât ale poeticii explicite, cât și ale poeticii implicite. Poetica implicită a scriitorului este dată de analiza creațiilor beletristice care sugerează elemente de poetică sau pot fi considerate arte poetice. După cum știm, conceptul de artă poetică se referă la ansamblul de trăsături care exprimă concepția autorului despre lume și viață, viziunea lui asupra artei și a menirii sale (definitorii pentru creația lui) sau pentru a defini mentalitatea specifică unei epoci. Astfel, *Maitreyi* ar putea fi considerată o mică artă poetică deoarece în roman este cuprinsă viața așa cum a fost ea trăită, la o intensitate maximă, evidențiindu-se frământările cele mai tainice ale sufletului omenesc: „o operă de o intensitate extraordinară, un tumult de viață, cu frământări adânci, tulburătoare prin neliniștea ei, prin avântul cu care e scrisă, prin înfiorarea evocărilor„[11]. În *Maitreyi* elementele de poetică implicită sunt prezente prin însăși profunzimea creației literare și prin inserții metatextuale. Din punct de vedere estetic, romanul *Maitreyi* este un roman de dragoste, însă el îmbracă cu grijă un roman de moravuri deoarece India înseamnă, înainte de toate, o altă cultură, o altă civilizație divizată în trei părți: o comunitate tradiționalistă, una englezească și una euroasiatică. Textul este, în mare parte, purtător de simboluri, mit și lirism, deși limbajul este direct. Romanul dezvăluie mentalitatea hindusă filtrată prin ochii și sufletul unui european. Viziunea autorului despre lume este transpusă prin ochii lui Allan – un european într-un cadru cultural cu totul nou, oriental. Eliade reușește să creeze imaginea mentalității orientale autentice. Protagoniștii romanului sunt intelectuali preocupați de artă și literatură: Allan este un tânăr student, cu un talent uriaș și perspective, care se află în India pentru a studia, Maitreyi este o poetă adolescentă cu viziuni proprii care adesea vorbește despre poezie, Dasgupta este filosof. Cu toții tăiesc prin artă și pentru artă.

[10] Citat extras din scrisoarea lui Mircea Eliade din 16 iunie 1970 către Gheorghe Bulgăr.
[11] Mircea Eliade, *Maitreyi*, în „Rampa", an. XVI, nr. 4584, 27 aprilie 1933, p. 1, în cadrul rubricii „Cărți noi".

Viziunea lui Eliade asupra generației sale este redată în *Huliganii*, unde regăsim frământările tinerilor intelectuali din perioada interbelică aflați în căutarea adevărurilor și care trăiau cu impresia că viața reprezintă o fatalitate căreia toți trebuiau să-i facă față mai devreme sau mai târziu. Huliganii lui Eliade nu sunt altceva decât tineri eminenți, idealiști care și-au pierdut direcția în viață și cărora nu li s-a oferit nicio șansă. Și în *Huliganii*, ca și în *Întoarcerea din Rai*, Eliade își expune ideile filosofice despre lume, viață și societate. Personajele sale, în genere, tineri își pierduseră entuziasmul și idealul care să le permită să viseze. Viața de zi cu zi nu oferea nimic altceva decât o palidă scenă. Întrebările existențiale, viziunile filosofice, destinul, viața, istoria, moartea și alte eternități sunt concepte cu care personajele eliadesce se confruntă pe tot parcursul acțiunii din romanele sale. Toate aceste teme: socialul, condiția intelectualului în perioada interbelică, alienarea, metafizica, mitul, iubirea, moartea reprezintă viața contemporană pe care Eliade a surprins-o, asumându-și totodată și literalitatea.

Eliade a dat experienței lui de viață o dimensiune autentică, ceea ce i-a permis să creeze o operă care reflectă adesea propriile-i trăiri încărcate, evident, cu doza perfectă de ficțiune astfel încât opere ca *Maitreyi, Huliganii, Întoarcerea din Rai, Nuntă în cer* pot fi considerate adevărate opere poetice ale scriitorului român. Toate aceste concepte, precum și impresiile autorului despre secolul artei și despre rolul scriitorului în societate, manifestate în opera lui Mircea Eliade apropie romanele *Maitreyi, Huliganii, Întoarcerea din Rai, Nuntă în cer* de adevărate arte poetice. Poetica confesiunii este o poetică implicită. Eliade, ca mai toți scriitorii interbelici își percepe creația ca pe propria experiență de viață (scriind o literatură subiectivă), poate de aceea scrie un roman existențialist și mai puțin retoric[12]. Confesiunea implică o dimensiune existențială, dar și una discursivă.

Între cele două războaie mondiale, literatura lui Eliade se concentrează pe o nouă direcție încercând să se apropie de romanul european. El a contribuit la înnoirea conceptului de literatură română prin accesarea unor coordonate cum ar fi: tentația metafizicului și nerespectarea sau modificarea structurilor narative existente până la el. Eliade, după cum însuși mărturisea în *Memorii* și *Încercarea labirintului* considera că opera sa nu îl reprezintă în totalitate, ci doar parțial. El nu și-a dorit să fie recunoscut în calitate de filosof sau istoric al religiilor, dorința lui supremă a fost să-i fie recunoscută calitatea de scriitor de operă beletristică. Și totuși, ca o ironie a sorții, este cunoscut la nivel mondial ca istoric al religiilor.

Convingerile sale despre viață sunt reflectate în opera sa literară. Astfel, putem considera *Întoarcerea din Rai*, *Huliganii* și *Noaptea de Sânziene* arte poetice în care Eliade își exprimă valorile spirituale, antiistorice, antipolitice, precum și convingerea că omul este într-o căutare permanentă a unor noi valori spirituale și a unor noi experiențe. Viziunea lui Eliade asupra lumii este adesea corelată cu miticul, metafizicul sau simbolicul, el considerând că doar faptele trăite merită a fi tematizate, căci ele singure pot intra în contact cu miticul și metafizicul, astfel încât romanele eliadești constituie adevărate experiențe trăite.

Poetica metaliterară sau „alchimică”

Această incursiune în *poetica metaliterară sau alchimică*[13] se referă la o poetică de tip mixt care se manifestă prin reflectarea unor aspecte din opera științifică în cea literară, și ne

[12] Cf. Paul Cernat , *Individualitate și stil*, în „România literară”, nr. 34, an 2013.

[13] termeni preluați de la Marcel Tolcea, *Eliade, ezotericul*, Editura EST – Samuel Tastet Editeur, [s. l.], 2012.

referim aici strict la opera lui Mircea Eliade. Referitor la acest aspect, atât viziunea filosofică, cât și concepția teoretică a omului de știință, a istoricului literar se reflectă în spațiul literar-artistic depășind clișeul conform căruia omul de știință nu poate crea și literatură.

Pe parcursul acestei cercetări am făcut adesea referiri și la opera științifică a lui Eliade tocmai pentru a reuși să evidențiez totalitatea preocupărilor sale considerând că abordarea strictă a beletristicii sale fără a ține seama și de opera științifică nu ar oferi o perspectivă completă a personalității autorului român sau, cum ar zice Marcel Tolcea: „a aborda literatura lui Eliade sau, mai exact, o anumită parte a ei fără a face apel la opera lui științifică este o încercare sortită din start eșecului”[14]. Marcel Tolcea sugerează în cartea sa că abordarea literară a lui Eliade este una de tip ezoteric. În literatura română acest tip de abordare nu este singular, căci și Dimitrie Cantemir, Ion Creangă, Mihai Eminescu, B. P. Hasdeu, Macedonski, Sadoveanu, Mateiu Caragiale și Ion Barbu au scris adesea din această perspectivă. Eliade a dezvoltat o anumită fascinație în acest sens încă din tinerețe când se cufunda în lecturile lui René Guénon, J. Evola sau Ananda Coomaraswamy. După aprecierile lui Marcel Tolcea preocuparea mai mult sau mai puțin evidentă a lui Eliade a fost aceea de a reflecta în literatura sa concepte specifice filosofiei lui Guénon sau Evola. E adevărat că opera eliadescă abundă în mituri, simboluri, fantastic, inspirație folclorică și, e foarte adevărat că, la o analiză mai amănunțită, am putea considera toate acestea împreună cu „noul umanism”, conceptele guénoniene și evoliene, o camuflare a unei viziuni ezoterice (a se citi „tradițională”). Tot de „tradiționalism”se apropie și viziunea lui Adrian Marino când îl percepe pe Eliade ca fiind preocupat de științele oculte, magice, în acest sens aducând ca argument nuvela fantastică *Secretul doctorului Honigberger* care abundă în elemente magice și oculte. Eliade a fost preocupat de relționarea dintre estetic și metafizică, de aceea, în scrierile sale se întâlnesc adesea conotații misterioase. Ieșirile din timp sunt oarecum magice și au loc de obicei în momente – cheie cum ar fi în *Noaptea de Sânziene*, *Nouăsprezece trandafiri*, *Pe strada Mântuleasa*, *Domnișoara Christina*, *Nopți la Serampole*.

Și Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române* evidențiază orientarea de tip ezoteric a lui Eliade afirmând cu tărie că nuvelele fantastice și chiar romanul *Noaptea de Sânziene* au la bază o concepție ezoterică manifestată prin ambiguitatea specifică lui Eliade în care narațiunea mitică se întrepătrunde cu metafizicul. Și toposul aflat la loc de cinste în literatura lui Eliade referitor la data când are loc solstițiul de vară – 24 iunie – și când se deschid cerurile, precum și existența camerei Sambô sunt de sorginte ezoterică.

Dar să ne oprim puțin la preocuparea lui Eliade pentru tradiție. Încă de la publicarea primelor articole referitoare la mituri și religie, Eliade introduce termenul „tradiție”, iar mai târziu acest cuvânt va substitui cuvântul „religie”. Faptul că Eliade a fost influențat de concepția lui Guénon conform căreia toate religiile și popoarele lumii au un fond comun nu e un lucru de tăgăduit (Marcel Tolcea chiar demonstrează acest fapt în cartea sa), însă ideile „tradiționaliste” camuflate în opera sa nu sunt ușor de descifrat; ele se arată mai degrabă doar celor ce știu să vadă sau celor ce pot citi printre rânduri. În definitiv, ezoterismul lui Eliade se referă la influențele gândirii tradiționaliste guéniene sau evoliene. Despre aceste lucruri ar fi multe de spus, dar cum ele nu alcătuiesc baza acestei cercetări, le amintim doar în treacăt pentru a evidenția tipul de poetică abordat.

[14] Marcel Tolcea, *op. cit.*, p. 29.

Ca o concluzie, abordarea activității și creației scriitorului Mircea Eliade ne-a relevat dimensiunea personalității sale enciclopedice care, prin activitatea sa neobosită, a reușit să facă numele României cunoscut în lumea întreagă. Toate aceste aspecte prezentate conduc la identificarea și evidențierea perspectivelor istorice, sociale, psihologice, culturale etc. care au influențat gândirea lui Mireca Eliade și relația dintre el și opera sa.

Bibliografie:

Cernat, Paul, *Individualitate și stil*, în „România literară", nr. 34, an 2013.

Eliade, Mircea, *Cum se scrie*, în „Vremea", 1993, noiembrie, nr. 317, p. 6 – 7.

Eliade, Mircea, *Câteva cuvinte mari*, în „Vremea", an VII (1934), 10 iunie, nr. 341, p. 3.

Eliade, Mircea, *Despre romanul românesc*, vol. „Fragmentarium", Editura Vremea, București, 1939, p. 85.

Eliade, Mircea, *Jurnal II*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 98.

Eliade, Mircea, *Maitreyi*, în „Rampa", an. XVI, nr. 4584, 27 aprilie 1933, p. 1, în cadrul rubricii „Cărți noi".

Simion, Eugen, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, [s. a.], p. 262.

Șuluțiu, Octav, *Pentru Mircea Eliade*, în „*Dosarul* Mircea Eliade" I, , Editura Curtea Veche, București, 1998, p. 169.

Tolcea, Marcel, *Eliade, ezotericul*, Editura EST – Samuel Tastet Editeur, [s. l.], 2012.

Tomuș, Mircea, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade*, în „Contemporanul", 1981, 11 iulie, nr. 28, p. 22.

Țuțea, Petre, *Mircea Eliade*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013.

WAR POETRY - IDENTITARIAN ISSUES IN THE POEMS WRITTEN ON THE BATTLEFIELD BY ROMANIAN PEASANT SOLDIERS FIGHTING FOR THE AUSTRO-HUNGARIAN ARMY

Valentin TRIFESCU
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: Traditional poetry gave Romanian peasant soldiers from the Austro-Hungarian army the opportunity to make a communicational puzzle that brought together highly expressive, ideatic and imagistic known folk verse – thus sparing them of describing their feelings via a different genre (such as prose) they were not familiar with or had previously worked on.

Keywords: traditional poetry, collective identities, First World War, myth, Austria-Hungary.

Pentru Anca Elisabeta Tatay

„[…] *Lângă cortu-i, unul dintre fiii falnicului domn*
Sta zâmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte,
S-o trimită dragei sale, de la Argeş mai departe:
«*De din vale de Rovine*
Grăim, Doamnă, către tine,
Nu din gură, ci din carte,
Căci ne eşti aşa departe […]»"
Mihai Eminescu, *Scrisoarea III* (1881)

Introducere

Cunoaşterea stării de spirit şi a realităţilor care au fost trăite de către soldaţii români participanţi la Marele Război, în cadrul armatei austro-ungare, a fost mai degrabă influenţată de istoriografiile paralele ale „Statelor succesoare", care au impus o grilă de lectură naţională / naţionalistă a trecutului, emisă întotdeauna de la Centru. Vocea participanţilor direcţi la evenimente a fost de cele mai multe ori puţin cunoscută – ea fiind acoperită de discursul istoriei oficiale – ori interpretată parţial şi tendenţios. În acelaşi timp, perspectiva asupra realităţilor trecute a fost monopolizată de mărturiile intelectualilor (ofiţeri şi nu soldaţi de rând) publicate încă din timpul războiului, care au avut o puternică semnificaţie propagandistică, sau de mărturiile apărute imediat după război, în care, datorită faptului că de această dată erau scrise din tabăra învingătorilor, au fost făcute critici dure la adresa monarhia habsburgice[1].

[1] Jean-Noël Grandhomme, *Les Paysans Roumains sous l'uniforme hongrois en 1914. Lecture critique des souvenirs d'Octavian Tăslăuanu, Trois mois de campagne en Galicie*, in « Études Danubiennes », XX, 1-2,

Există nenumărate paliere de înţelegere a mărturiilor lăsate de participanţii români din Transilvania la Marele Război. Istoricul trebuie să ţină cont în permanenţă de fragmentaritatea mărturiilor, de natura lor (scrisă sau orală), de genul lor (jurnal de război, memorii, scrisori, poezii sau cântece compuse în timpul desfăşurării războiului), de originea socială, de convingerile ideologice sau de formaţia intelectuală şi gradul de alfabetizare al soldaţilor. Trasarea unor linii directoare cu valoare de normă stă, în acest fel, întotdeauna sub semnul provizoriului şi al relativităţii. După cum bine aprecia Jean-Noël Grandhomme, opinie pe care o împărtăşim, „L'histoire des paysans roumains sous l'uniforme hongrois este nettement moins monolitique que l'ont décrite jusque-là les histoires des deux pays : ni tous traîtres en puissance, ni tous *malgré-nous* héroïques et pathétiques. L'état d'esprit des combattants roumains a considérablement varié selon les personnes, les milieux, les lieux, les moments de la guerre. Chez eux, comme chez les autres nationalités de l'Empire dualiste, y compris les Tchécoslovaques, l'irrédentisme est loin de constituer le sentiment dominant au départ »[2].

Mitul „bunului împărat" şi sentimentul datoriei

Mitul „bunului împărat" a avut un succes masiv printre românii ardeleni. Educatorii, preoţii ortodocşi şi greco-catolici au întreţinut şi promovat constant acest mit, în aşa măsură încât legendele despre faptele bune pe care le-a făcut împăratul austriac românilor s-au confundat cu realitatea istorică[3]. Originile acestui mit coboară în epoca Luminilor şi se cristalizează în jurul ideii de monarhie absolută, în care supuşii au avut, la un nivel simbolic, o legătură directă şi cordială cu persoana împăratului, care a devenit în acest context reprezentantul naţiunii şi al intereselor sale[4]. Totodată, „bunul împărat" s-a profilat în imaginarul colectiv al românilor din Transilvania, Banat şi Bucovina ca un personaj salvator, înzestrat cu puteri extraordinare, singurul capabil să salveze românii din „teroarea istoriei" pe care o impusese regimul de stări în care „naţiunea" română „tolerată" nu avea privilegii politice, economice, confesionale şi culturale precum aveau „naţiunile" reprezentate de maghiari, secui şi saşi[5]. Respectul faţă de Autoritate al ţăranilor români a fost caracterizat de credinţa că împăratul reprezintă „suprema autoritate, după Dumnezeu", precum şi de teama – devenită aproape o psihoză istorică[6] – faţă de autorităţile ungare[7].

Prin înfiinţarea regimentelor româneşti de graniţă din Transilvania şi Banat, în secolul al XVIII-lea, românii au avut ocazia să fie alături în mod direct de împărat şi să lupte pentru interesele sale şi ale imperiului. Starea militară a acestor comunităţi a permis emanciparea

---

Paris, 2004, p. 106 ; Liviu Maior, *Românii în armata habsburgică. Soldaţi şi ofiţeri uitaţi*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004, pp. 16-17.

[2] Jean-Noël Grandhomme, *Les Paysans Roumains*…, p. 106.

[3] Liviu Maior, *Românii în armata habsburgică*…, p. 26.

[4] Doru Radosav, *Arătarea împăratului. Intrările imperiale în Transilvania şi Banat (sec. XVIII-XIX). Discurs şi reprezentare*, Cluj, Presa Universitară Clujeană, Editura Dacia, 2002, p. 38.

[5] Petre Din, *Mitul bunului împărat în sensibilitatea colectivă a românilor din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Cluj, Editura Napoca Star, 2003, pp. 29, 31.

[6] Cf. E. M. Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 18.

[7] Ioan I. Şerban, *Românii în armata austro-ungară în anii primului război mondial*, in „Annales Universitatis Apulensis. Historica", 2-3, Alba Iulia, 1998-1999, pp. 203-204; Cornel Ţucă, *Prizonierii români din armata austro-ungară internaţi în Rusia. Problemele repatrierii*, cuvânt înainte de Ion Agrigoroaie, Cluj, Editura Argonaut, 2011, pp. 29-30.

naţională a românilor, deoarece ei au ieşit de sub jurisdicţia administrativă a autorităţilor maghiare, căpătând o serie de drepturi şi libertăţi[8]. După cum aprecia istoricul Toader Nicoară, „[…] graţie numărului lor, românii dădeau proporţional cel mai mare număr de militari pentru armata imperială. Participarea lor la toate campaniile militare ale casei de Austria va demonstra calităţile de militari ale românilor dar şi loialitatea faţă de dinastie. […]”[9]. Nu întâmplător, cel mai vechi jurnal de front cunoscut al unui român transilvănean a fost scris de un membru al regimentelor de graniţă. Manuscrisul a fost datat graţie unei cronici versificate, scrise de căpitanul Ioan Şincai la 28 mai 1794, care relata luptele de pe Valea Rinului (din 1793 şi 1794) la care a participat – de partea coaliţiei europene şi împotriva armatelor franceze – şi Regimentul II românesc de graniţă-Năsăud[10].

În cercurile intelectuale româneşti, mitizarea împăratului s-a produs concomitent cu demonizarea centrului administrativ: Budapesta. S-a întreţinut în permanenţă ideea că „bunul împărat” îi va salva pe românii transilvăneni de la maghiarizare. Într-o statistică realizată de Sabina Fati în presa românească din Transilvania, de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea, aflăm că „raportul pozitiv/negativ în articolele despre împărat/politica vieneza este net favorabil Vienei. În proporţie de 70% în *Gazeta Transilvaniei* şi de 90% în *Telegraful român*, discursul este pro-imperial. Loialitatea faţă de Curtea de la Viena şi respingerea clasei conduc[toare de la Budapesta a accentuat însă marginalitatea elitei de limba română”[11]. În acest context politic, cultural şi atitudinal intră soldaţii români ardeleni în armata austro-ungară.

Pe fondul fidelităţii, devenite deja istorice, faţă de „bunul împărat” şi a ostilităţii faţă de politicile de maghiarizare întreprinse de autorităţile din Transilvania şi Banat, a apărut printre români o formă identitară hibridă: *austro-românismul*. Aceeaşi fenomen s-a petrecut şi în Bucovina[12]. Cu toate că această provincie avea un regim politic mult mai bun, fiind administrată de austrieci, românii bucovineni au trebuit să se confrunte cu rivalitatea etnică şi confesională a rutenilor[13].

S-a acreditat ideea conform căreia emanciparea naţională a românilor se poate face doar prin intervenţia directă a împăratului de la Viena. Această credinţă coboară în timp în epoca Luminilor şi a mai fost repusă în discuţie cu ocazia tulburărilor socio-politice din 1848, când mai mulţi intelectuali români din Bucovina şi Transilvania au propus unirea tuturor

[8] Toader Nicoară, *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680-1800). Societate rurală şi mentalităţi colective*, Cluj, Presa Universitară Clujeană, 1997, pp. 291-292.
[9] *Ibidem*, p. 292.
[10] Elena Mihu, *Cronica versificată de pe Rin*, in „Libraria. Studii şi cercetări de bibliologie”, III, Tîrgu Mureş, 2004, pp. 246-247; Maria Bocşe, *Cuvânt înainte*, in Vasile Bărean, *Poezie adevărată. Memorii de război (1916-1917)*, volum îngrijit cu studii, adnotări şi glosar de Maria Bocşe, Dumitru Cerna, Ligia Mihaiu, Cluj, 1999, p. 7.
[11] Sabina Fati, *Transilvania – o provincie în căutarea unui centru. Centru şi periferie în discursul politic al elitelor din Transilvania (1892-1918)*, Cluj, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, 2007, p. 233.
[12] Austro-românismul s-a manifestat în condiţiile în care în rândul burgheziei germanofone din Bucovina s-a manifestat, la cumpăna dintre secole, opţiunea pentru o identitate naţională germană, opusă cosmopolitismului Vienei. Cf. Andrei Corbea-Hoişie, *La Bucovine. Éléments d'histoire politique et culturelle*, préf. Jacques le Rider, Paris, Institut d'Études Slaves, 2004, pp. 102-103.
[13] Jean-Noël Grandhomme, *Le général Berthelot et l'action de la France en Roumanie et en Russie méridionale (1916-1918). Genèse, aspects diplomatiques, militaires et culturels avec leurs incidences, prolongements et perspectives*, Vincennes, SHAT, 1999, pp. 35-36.

românilor sub protecţia Habsburgilor, inclusiv a celor din Valahia şi Moldova[14]. Punctul culminant al austro-românismului a fost atins în anul 1906, când Aurel C. Popovici a publicat în germană cartea *Stat şi naţiune. Statele-Unite ale Austriei Mari,* ocazie cu care a sintetizat întregul program al acestei atitudini identitare. Cu acea ocazie, intelectualul român, inspirat de modelul celui de-al Doilea Reich german, a propus o rezolvare concretă a problemei naţionale a românilor din Austro-Ungaria, propunând un stat confederal în care să fie inclusă şi România, în acest fel, Monarhia bicefală devenind una tricefală[15]. Încă o dată, Aurel C. Popovici a pus în opoziţie Viena şi Budapesta, pentru a anticipa cu mult spirit vizionar consecinţele pe care le poate avea amânarea sau nerezolvarea problemei naţionale româneşti: „[…] imperiul se aseamănă, ca să ne servim de expresia lui Bismarck, cu o maşină încărcată pusă la explodare, când ajunge o scânteie sau o singură mişcare greşită, pentru ca să arunce în aer supapa se siguranţă.// Mai ales acesta este cazul Ungariei. De mult Ungaria a degenerat într'un gen hibrid de stat anarhic şi poliţist, în care nebunia naţionalistă a partidului guvernamental şi înalta trădare, făţiş manifestată a partidului care dictează, sărbătoresc adevărate orgii"[16], pentru a aprecia în continuare că „Toate popoarele leale *faţă de Austria* despre care este aici vorba, au fost şi sunt în fundul inimii lor şi acum leale […]"[17].

Nicolae Iorga a încercat o definire (cu o notă maliţioasă), încă din 1915, a mitului „bunului împărat" din imaginarul colectiv al românilor din dubla monarhie. Cu acea ocazie, istoricul bucureştean a scos în evidenţă limitele practice ale mitului precum şi complicitatea austro-ungară în ceea ce priveşte o rezolvare reală a problemei naţionale a românilor[18]: „A fost cândva un împărat bun şi nişte unguri răi. Şi împăratul bun, de altfel ca toţi împăraţii buni, era gata să acorde românilor cele mai largi privilegii politice. Din nenorocire erau ungurii răi. Te întrebi dacă împăratul bun era făcut pentru Ungurii răi sau ungurii răi pentru împăratul bun. Eu cred că şi una şi alta […]"[19].

Cu toată ostilitatea istorică a românilor faţă de autorităţile ungare, după mărturia mai multor soldaţi, românii s-au prezentat la recrutare într-un număr mult mai mare decât cel aşteptat de autorităţi[20]. Pe lângă loialitatea faţă de împărat se manifestă printre soldaţii români ardeleni un acut *sentiment al datoriei*. Această trezire a conştiinţei la făcut, de exemplu, pe cunoscutul filolog Sextil Puşcariu să se întoarcă de urgenţă acasă, din vacanţa pe care o petrecea la malul Mării Negre, şi să se înregimenteze de bună voie, fără să primească personal ordinul de mobilizare[21]. Viitorul rector al primei universităţi româneşti din Cluj nota în memoriile sale următoarele: „Mi-am făcut repede socoteala: puteam sta în România, unde

[14] *Ibidem*, p. 33.
[15] *Ibidem*, p. 34.
[16] Aurel C. Popovici, *Stat şi naţiune. Statele-Unite ale Austriei-Mari. Studii politice în vederea rezolvării problemei naţionale şi a crizelor constituţionale din Austro-Ungaria*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1939, p. 18.
[17] *Ibidem*, p. 19.
[18] Despre maghiarizarea românilor şi acordul tacit dat de François-Joseph autorităţilor ungare în acest sens, vezi Jean-Noël Grandhomme, *Le Parti National Roumain de Transylvanie et de Hongrie (1881-1918)*, in « Études Danubiennes », XX, 1-2, Paris, 2004, p. 154.
[19] Nicolae Iorga, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria*, vol. II, Editura Casei Şcoalelor, 1915, p. 19.
[20] Petre Din, *Mitul bunului împărat*…, p. 204; Liviu Maior, *Românii în armata habsburgică*…, pp. 171-172.
[21] Ioan I. Şerban, *Românii în armata austro-ungară*…, p. 19; Cornel Ţucă, *Prizonierii români*…, p. 30.

eram sigur deocamdată. Nici nu mă atrăgea să merg la război cu austriecii, eventual contra României. Războiul în sine mi se părea o monstruozitate. Totuşi drumul pe care aveam să merg era clar înaintea mea. // Între toate sentimentele ce mă stăpâneau, unul singur domina: sentimentul datoriei. Orice alt raţionament trebuia să înceteze din momentul când stările excepţionale erau decretate [...]"[22].

Anul 1916 a tulburat starea de spirit şi a declanşat problema identitară a românilor din cadrul armatei austro-ungare. Intrarea României în război de partea „Antantei" şi moarte împăratului Francisc Iosif I au declanşat criza loialismului românesc, care a fost amplificat şi de nenumăratele tensiuni dintre soldaţii români şi ofiţerii maghiari. Începând din acest an au loc dezertări majore ale soldaţilor români în uniformă ungurească, care se predau de bună-voie ruşilor sau care treceau Carpaţii şi se predau autorităţilor române[23]. Dar toate aceste atitudini nu trebuie generalizate, tot în 1916, cu aproximativ două luni înaintea morţii împăratului, un prizonier român din României, ajuns în Transilvania, nota în jurnalul său următoarele: „Umilinţa unui convoi de prizonieri nu se poate descrie. Şi mai ales când ţi-i dat să treci prin teritorii pe care le revendici! Am vrea să ţinem capul sus, să fim mândri şi-n cădere, precum mândri eram în avântul dreptelor noastre cuceriri. Nu tirania ungurească, nici sfidarea saşilor ne aspreşte această atitudine, care trăieşte în sufletul nostru. Ura, dispreţul şi toate manifestările lor sunt fireşti: nu ne surprind. Ne doare însă umilinţa ce vine din partea românilor. Lecţia lor, în faţa duşmanului de moarte, ne pleacă fruntea la pământ. Eu ştiu sigur ce fel de români sunt aceea care ne hulesc acum, dar ce ştiu soldaţii din convoi despre românii „loiali"? Ei ştiu atât: se năruie cerul când glasul românesc îi blesteamă scrâşnind: „Ardeal v-a trebuit?" „Ardeal aţi găsit""[24], mărturie care demonstrează încă ataşamentul ridicat al populaţiei româneşti din Transilvania faţă de Imperiu.

Apar şi atitudini explicite în care, încă de la începutul războiului, în 1914, sentimentul naţional panromânesc este mai puternic decât loialitatea faţă de Habsburgi. Ofiţerul Octavian Tăslăuanu, care dezertează în 1915, se prezintă la încorporarea în armata austro-ungară mai repede decât era cazul, mânat şi el de *sentimentul datoriei*. Cu toate acestea, el nota în memoriile sale: „În seara în care am cetit nota monarchiei adresate Serbiei, am avut clipe grele. Toată noaptea n'am închis un ochi. Îmi dădeam seama că neamul nostru a ajuns la o răspântie. Ce va face România? E oare destul de înarmată? Cum se va strecură biruitoare şi prin vremurile de grea cumpănă ce vor urmă? Răspunsul, la aceste întrebări, m'a chinuit toată noaptea. Simţeam că întruparea idealurilor noastre s'apropie. Evenimentele le vor face neaşteptat de actuale şi că numai dela puterea şi înţelepciunea noastră va atârnă *fapta* de multă vreme visată […]"[25]. În cele din urmă, Octavian Tăslăuanu a trecut Carpaţii şi s-a predat autorităţilor româneşti, încă dinainte ca acestea să intre în război, rămânând însă marcat de un profund sentiment dureros. Pe fondul unui ataşament general faţă de împărat, ataşamentul faţă

[22] Sextil Puşcariu, *Memorii*, ediţie de Magdalena Vulpe, pref. de Ion Bulei, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 7.

[23] Liviu Maior, *Românii în armata habsburgică*…, p. 172.

[24] Ion Gr. Oprişan, *Pe căile robiei. Însemnările unui prizonier român (1916-1918)*, ediţie îngrijită, note, studiu introductiv de Cosmin Budeancă şi Valentin Orga, Cluj, Editura Argonaut, 2003, p. 88.

[25] Octavian C. Tăslăuanu, *Trei luni pe câmpul de răsboiu. Ziarul unui român, ofiţer în armata austro-ungară, care a luat parte, cu glotaşii români din Ardeal, la luptele din Galiţia*, ediţia a 2-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Librăriei Şcoalelor C. Sfetea, 1915, p. 13.

de Transilvania i-a lăsat ofiţerului român traume în suflet, atitudine care va alimenta ulterior, în perioada interbelică, regionalismul românilor transilvăneni din cadrul României Mari. Tăslăuanu a notat următoarele trăiri, atunci când a descris momentul în care s-a hotărât să treacă graniţa, în Regatul României: „[…] am stat un ceas întreg uitându-mă înapoi la Ardeal. Când mă gândeam că poate n'am să-l mai văd niciodată, mi se întunecà sufletul şi plângea inima din mine. Îşi poate oricine închipuì câte a trebuit să sufăr, ca să mă hotărăsc să dezertez cu medalia împăratului pe piept, să mă despart de scumpul meu Ardeal"[26].

Versurile ţăranilor soldaţi

Intelectualii românilor din armata austro-ungară şi-au fixat cel mai bine gândurile şi sentimentele pe care le-au avut în timpul Marelui Război în texte cu caracter diaristic sau, ulterior evenimentelor, cu caracter memorialistic. Textul în proză oferea celor obişnuit să scrie o paletă bogată de exprimare a nuanţelor şi a detaliilor discursive, precum şi ocazia de a argumenta solid o opinie. În schimb, marea majoritate a ţăranilor alfabetizaţi şi-a exprimat cel mai uşor trăirile în versuri, compunând nenumărate poezii scrise într-un stil naiv şi frust, specific poeziei populare româneşti. Apelul la poezie a uşurat nevoia de a comunica a soldaţilor ţărani, deoarece mulţi dintre ei se aflau pentru prima dată în situaţia dificilă de a-şi exprima sentimentele în scris. Poezia populară a oferit ocazia ţăranilor de a compune un puzzle comunicaţional în care să fie alăturate versuri cunoscute din folclor – cu o mare încărcătură expresivă, ideatică şi imagistică – scutindu-i în acest fel de a-şi descrie trăirile într-un alt gen (în proză) cu care nu erau familiarizaţi şi pe care nici nu l-au exersat în prealabil. Inclusiv în scrisorile obişnuite poezia a avut un rol important, ea fiind folosită pe postul unor formule de introducere, de încheiere sau de salut[27].

În continuarea celor scrise mai sus, Eugenia Bârlea a constatat foarte bine faptul că: „Forma scrisorilor din vremea primului război mondial demonstrează că, pentru cea mai mare parte a populaţiei rurale, nu era o modalitate de comunicare la îndemână. Stângăcia transpare nu numai din incapacitatea de a-şi exprima nuanţat sentimentele. Universul satului tradiţional era cel al cântecului. Preaplinul sufletesc, sentimentele de bucurie sau de durere, toate sentimentele omeneşti sunt „codificate". Performarea genurilor folclorice potrivite fiecărei situaţii sufleteşti avea un rol cathartic. Dând glas unui cântec de dor, se realiza o stare de împăcare şi aşteptare liniştită. Creaţia populară canalizează experienţa personală în tipare deja existente care lasă loc exprimării personale, căci fiecare interpretare este o nouă variantă. Rolul constrângător al tiparului solidarizează trăirea personală cu sentimentele tuturor. Când a apărut posibilitatea de a-şi comunica în scris sentimentele s-au trezit în faţa unei greutăţi pe care au depăşit-o apelând la versurile cântecelor, ele ajutând la exprimarea sentimentelor, a nuanţelor inefabile ale simţirii omeneşti"[28].

În condiţiile în care cultura satului românesc a fost una eminamente orală, ţăranii soldaţi au compus o serie de „cântece de cătănie" sau „cântece de militărie şi război" care au fost transmise prin viu grai. O bună parte din aceste cântece a fost moştenită în fondul culturii

[26] *Ibidem*, p. 351.
[27] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. II, Editura Minerva, 1983, p. 226.
[28] Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale asupra primului război mondial*, Cluj, Editura Argonaut, 2004, p. 253.

orale ţărăneşti din războaiele anterioare la care au participat românii. Originea acestei specii artistice poate fi plasată în secolul al XVIII-lea, odată cu înfiinţarea regimentelor de graniţă de către austrieci[29]. Trecerea de la cântec la poezie a fost realizată sub impactul culturii scrise. Lipsa melodiei şi exprimarea în scris au avut o serie de consecinţe printre care se numără dispariţia refrenelor sau o mai mare libertate de a alege anumite formulări, care în această situaţie nu mai erau condiţionate de ritmul muzicii. Originalitatea versificatorilor era dată de libertatea cu care ţăranii combinau versuri din cântece diferite, care să le folosească pentru a descrie o stare sufletească particulară. În aceste condiţii, identificarea notei de originalitate a poetului ţăran putea fi uşor realizată[30].

Fondul cântecelor de război, precum şi fondul poeziei populare pe aceeaşi temă, a fost în permanenţă folosit şi readaptat de către soldaţii ţărani români. A fost de ajuns ca simpla înlocuirea a unor cuvinte să facă dintr-un fragment de poezie mai vechi, unul nou. În acest sens, Constantin Brăiloiu observa că în anumite poezii au fost împrumutate rânduri întregi, singurele modificări fiind reprezentate de schimbarea adversarului şi a locului de desfăşurare a luptelor. De exemplu: „turcul" a fost înlocuit cu „rusul" şi „Bosnia" cu „Galiţia"[31]. În acest fel, poezia din timpul Războaielor Balcanice a fost refolosită pentru a exprima experienţa Primului Război Mondial.

Pe lângă profundul caracter oral, spontan şi naiv al poeziei scrise în tranşee de ţăranii români din armata austro-ungară, se mai poate identifica şi o „contaminare" tematică venită din mediul cult sau din „cultura oficială". În acest sens, Constantin Brăiloiu a întâlnit în poezia soldaţilor „versuri ce par cunoscute şi chiar unele de mult ştiute din culegeri tipărite"[32]. Se disting influenţe ale poeziei lui Vasile Alecsandri (1821-1890), precum tema „ruga pentru pace" pusă în circulaţie încă din 1855[33]. Pot fi identificate poezii compuse sub influenţa unor articole de ziar, care descriu anumite evenimente istorice importante, precum moartea împăratului Francisc-Iosif[34].

Chiar dacă cele două războaie mondiale nu au generat o nouă specie, *scrisoarea versificată*[35], cu siguranţă începând cu anul 1914 acest fel de a comunica prin intermediul scrisului s-a impus şi a cunoscut o mare utilizare printre soldaţii ţărani[36]. Faptul că au putut fi scrise scrisori versificate şi înainte de Primul Război Mondial[37] a fost ilustrat de George Coşbuc (1866-1918), care a publicat în anul 1901, probabil inspirat de o poveste adevărată, poezia *O scrisoare de la Muselim-Selo*, în care a descris trăirile şi dorinţele unui ţăran român

[29] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*…, p. 223.
[30] Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale*…, p. 256.
[31] Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914-1918*, Societatea Compozitorilor Români, Bucureşti, 1944, p. 47.
[32] *Ibidem*, p. 33.
[33] *Ibidem*, pp. 23; 47.
[34] *Ibidem*, pp. 23-24 şi nota 40.
[35] Ovidiu Bîrlea a apreciat că „Experienţa dură a celor două războaie mondiale a generat şi o nouă specie: scrisorile versificate". Cf. Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*…, p. 225.
[36] Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale*…, p. 255.
[37] Exemplele pe care le putem da, pentru perioada dinainte de Primul Război Mondial, sunt doar din domeniul culturii burgheze deoarece încă nu am identificat mărturii scrise ale ţăranilor, iar dacă acestea s-au păstrat, ele au fost transmise pe cale orală, făcând parte din fondul culturii ţărăneşti.

participant la Războiul de Independenţă din 1877-1878[38]. Abia din ultima strofă cititorul află că de fapt scrisoarea în versuri fusese scrisă de un caporal în numele soldatului ţăran neştiutor de carte, care murise între timp pe câmpul de luptă, situaţie care ne demonstrează încă o dată faptul că ţăranii iletrizaţi îşi exprimau gândurile către cei dragi cel mai bine prin versuri, chiar şi atunci când apelau la ajutorul intermediarilor care le scriau scrisorile. Sugestiv este şi faptul că poetul naţional Mihai Eminescu (1850-1889), în cunoscuta *Scrisoarea III*, imaginează tot în versuri populare scrisoarea pe care o trimite, de pe câmpul de luptă, fiul voivodului.

Istoricul trebuie să ţină seama şi de cenzura la care au fost supuse scrisorile trimise de pe câmpul de luptă. Eugenia Bârlea a observat că a existat o deosebire majoră între scrisorile trimise de ţărani şi cele de intelectuali. Este vorba, de fapt, „[…] de diferenţa dintre două lumi, dintre cultura orală şi cea a scrisului, dintre mentalitatea tradiţională şi cea modernă […]”[39]. Scrisorile soldaţilor de rând nu necesitau a fi cenzurate, fapt constatat de către un ofiţer care a fost însărcinat cu această activitate[40]. În mesajele trimise celor dragi de acasă nu erau exprimate date de importanţă militară, nici opinii cu încărcătură naţională sau politică, ci informaţii de ordin personal, versuri naive sau sfaturi despre cum trebuie întreţinută gospodăria cât timp soldatul era plecat la război.

Există o diferenţă flagrantă între versurile scrise de soldaţii ţărani români despre război şi cele scrise de cunoscutul poet Octavian Goga (1881-1938), care s-a transformat într-un adevărat ideolog şi lider de opinie. În 1916, înainte de intrarea României în război, poetul transilvănean a publicat un volum de poezii cu un titlu sugestiv: *Cântece fără de ţară*...[41]. Goga a susţinut ideea că românii din Transilvania luptă pentru o cauză care nu le aparţine, ei fiind străini în propria lor patrie, ideea care a fost susţinută mai târziu şi de Petre Nemoianu, un alt intelectual român care a marcat prin ideile sale istoriografia dedicată Marelui Război[42].

Cartea lui Octavian Goga a avut un impact rapid în cercurile intelectuale[43]. Ea a ridicat într-o manieră deschisă şi polemică problema identitară pe care a avut-o o parte a elitei românilor ardeleni, ce nu a găsit o rezolvare a chestiunii naţionale nici în Austro-Ungaria şi nici în România, care, prin neutralitatea ei, înşelase aşteptările referitoare la proiectul de unitate naţională a românilor.

În poezii ca *Fără ţară* sau *Aşteptare*, Octavian Goga a pus în evidenţă ura de secole pe care românii transilvăneni au acumulat-o împotriva ungurilor şi faptul că ei nu se simt acasă în Austro-Ungaria, aşteptând cu sufletul la gură ca soldaţii români de peste Carpaţi (dorobanţii) să-i elibereze de sub jugul ungar; pentru ca în poeziile *Ţara mea de suflet* sau *Latinitatea strigă din tranşee,* poetul să acuze România pentru neutralitatea militară şi incapacitatea de ei de a înţelege momentul istoric în care se poate realiza unirea tuturor românilor[44]. În poezia *Pajura cu două capete,* Austro-Ungaria a luat forma unui animal

[38] George Coşbuc, *O scrisoare de la Muselim-Selo*, in Idem „Cântece de vitejie” (prima ediţie în 1901).
[39] Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale*…, p. 251.
[40] L. Gabor, în *Tribuna*, II, nr. 17, 24 aprilie 1916, p. 295, apud Eugenia Bârlea, *Perspectiva lumii rurale*…, p. 251.
[41] Octavian Goga, *Cântece fără ţară*, (prima ediţie în 1916), Timişoara, Editura Helicon, 1995.
[42] Petre Nemoianu, *Prizonier la Ruşi, rob la Unguri*, Bucureşti, Librăria Pavel Suru, s. a. [1934 ?], p. 6.
[43] Octavian C. Tăslăuanu, *Sub flamurile naţionale. Note şi documente din războiul de întregire al neamului*, I, Sighişoara, Editura Miron Neagu, s. a., capitolul „Cântece fără de ţară”, p. 138, passim.
[44] Octavian Goga, *Cântece fără ţară*…, pp. 6-7, 8-9, 13-14, 38-39.

monstruos şi blestemat care a mutilat trupul colectiv al naţiunii române din Transilvania, Goga exprimându-şi dorinţa ca românii să fie primii care să sărbătorească la mormântul dublei monarhii[45].

În ceea ce priveşte lumea ţărănească, raportarea la România sau la Austro-Ungaria a fost mult diferită. Deosebirile de conţinut, stil şi formă dintre poezia ţărănească şi cea cultă pot fi sesizate şi în broşura publicată, încă din timpul războiului, de Augustin S. Deac, unde au fost amestecate textele unor poeţi cunoscuţi cu cele ale unor soldaţi obişnuiţi[46].

Din însemnările soldaţii ţărani reiese că aceştia au fost prea puţin interesaţi de subiectele politice sau naţionale. Principala lor grijă a fost să depăşească cu bine acea perioadă infernală a vieţii lor în care au fost obligaţi să lupte în război departe de familie şi de satul natal. Cu toate acestea, ţăranii au avut sentimentul că participă la un război drept, pentru apărarea patriei, a pământului strămoşesc şi a împăratului[47].

Departe de anumite deziderate naţionale, în poeziile soldatului Vasile Tomuţ războiul a primit o semnificaţie religioasă, el reprezentând ocazia prin care omul trebuie să „plătească" toate păcatele sale şi ale predecesorilor săi, unele versuri fiind vădit influenţate de rugăciunile sau de liturghia Bisericii ortodoxe[48].

Spre deosebire de discursul despre război al intelectualilor, în cazul ţăranilor nu apare invocat *sentimentul datoriei* care îi face să lupte pentru o cauză nobilă sau pentru anumite idealuri naţionale. Războiul este văzut ca un eveniment rău şi absurd, care i-a luat din sânul familiei şi de la muncile câmpului. Apare în scrierile şi în cântecele ţăranilor subliniată incompatibilitatea dintre munca agricolă şi lupta în război, ei precizând, cu o doză de umor, că ţăranul nu a fost făcut pentru a folosi puşca, ci pentru a mânui coasa, secera şi sapa[49].

Fidelitatea românilor faţă de împăratul de la Viena a fost cultivată pe întreg secolul al XIX-lea şi prin intermediul tipăriturilor cu tiraje de masă. Într-un calendar tipărit la Buda, în 1810, apare şi o poezie scrisă în stilul ţărănesc în care se acreditează ideea că fidelitatea faţă de împărat este răsplătită de Dumnezeu[50]. Într-un alt calendar tipărit la Buda, în 1817, mitul „bunului împărat" a fost completat şi la nivel vizual printr-o gravură[51].

---

[45] *Ibidem*, pp. 10-12.

[46] ***, *Cartea vitejilor. Cântece dela soldaţii de pe câmpul de luptă adunate de Augustin S. Deac, tipograf, cu un tablou (chip) al vitejilor noştri morţi pentru tron şi patrie*, ediţia a V-a, Szamosújvár – Gherla, Editura şi propr. lui A. S. Deac, 1917, passim.

[47] Emil Precup, *Dor şi jale, patimi şi suferinţe. Poezii culese din război, aranjate şi publicate pentru popor*, (prima ediţie în 1920), Sibiu, Editura Imago, 1997, pp. 31, 42, 44, 47, 49, passim; Dimitrie Cioloca, *Cântece din războiu*,vol. II, *Dor şi jale*, Caransebeş, 1916, apud Gheorghe Negustor, *Oamenii şi moartea în timpul marelui război. Sentimente, atitudini şi manifestări faţă de război*, teză de doctorat, coord. Toader Nicoară, Cluj, Universitatea „Babeş-Bolyai", 2013, p. 72.

[48] Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ*…, pp. 22-23.

[49] ***, *Cântece de cătănie. Repertoriu şi marginalii la primele două ediţii ale Festivalului Naţional al Cântecului Popular de Cătănie (1994-1995)*, Cluj, Editura Dacia, 1997, pp. 161, 215-216; Mihai Dan, *Istoria ce am petrecut în crâncenul război*, ediţie îngrijită de Viorel Ciubotă şi Ion M. Botoş, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2008, passim; Emil Precup, *Dor şi jale*…, p. 57.

[50] „…Ia ascultă ce zic eu/ Voi să mă jur şi zic zău/ Stăi lângă'mpăratul tău/ Că-ţi ajută Dumnezeu". Cf. Toader Nicoară, *Transilvania la începuturile*…, p. 396.

[51] Ioan Cristinel Roman-Negoi, Anca Elisabeta Tatay, *The Tale of a Sick Widow. An Important Contribution to the Development of the Good Emperor's Myth in the Transylvanian Area*, in « Brukenthalia. Romanian Cultural

În cântecele de cătănie, soldaţii ţărani întră într-un dialog direct cu împăratul, cerându-i acestuia îndurare, ajutor sau blestemându-l pentru soarta grea pe care o duc pe câmpul de luptă. Acest dialog virtual a fost întreţinut şi stimulat în mentalitatea ţărănească de caracteristicile tipice autoritarismului domniei lui Francisc Iosif I, care a substituit de fapt un dialog real şi funcţional[52]. În cântecul *Trimis-o-mpăratul carte* este prezentată situaţia în care tinerele fete sunt îndemnate personal de către împărat, prin intermediul unei cărţi poştale, să poarte doliu şi să nu mai participe la petrecerile de dans, pentru că tinerii din sat sunt plecaţi la război[53].

Relaţia directă dintre împărat şi soldatul ţăran român, personalizată de sentimentul compasiunii şi al fidelităţii, apare foarte bine reflectată în poezia *Versul împăratului* scrisă de Vasile Tomuţ din satul Botoşana (Bucovina). Versurile au fost create sub impactul emoţional al aflării veştii morţii împăratului Francisc Iosif I, soldatul român empatizând cu soarta tragică a „părintelui" său. Cu multă putere expresivă, Tomuţ a descris un peisaj emoţional în care tot imperiul a fost scufundat în lacrimi, femeile plângând după soldaţii plecaţi la război, iar soldaţii plângând după împăratul pierdut[54].

Cu toate neplăcerile pe care le-au întâmpinat soldaţii români din partea ofiţerilor maghiari, nu sentimentul datoriei (invocat de intelectuali), ci *jurământul dat împăratului* i-a făcut pe români să lupte pentru apărarea Imperiului. În multe poezii apare invocat acest jurământ dat împăratului, care a căpătat o încărcătură religioasă, iar nerespectarea lui atrăgea inevitabil sentimentul păcatului. Românii din Austro-Ungaria au fost mândri să lupte pentru împărat, invocând în poeziile compuse originea lor glorioasă de descendenţi ai romanilor, precum şi trecutul militar de excepţie demonstrat în cadrul regimentelor de graniţă, în secolele XVIII-XIX. În acelaşi timp, soldaţii românii au încercat să se întreacă în vitejie cu celelalte popoare ale Imperiului, pentru a demonstra împăratului că sunt cei mai buni, dar şi lumii întregi că ei îşi merită un statut egal cu cel al maghiarilor sau al populaţiilor germanice din dubla monarhie[55].

În poeziile şi în cântecele ţăranilor români din armata austro-ungară nu apar frământările identitare care au animat literatura cultă transilvăneană din perioada interbelică, în care „glasul datoriei" a fost sufocat şi înlocuit de „glasul conştiinţei naţionale"[56]. Personajul principal din celebrul roman *Pădurea spânzuraţilor* a lui Liviu Rebreanu (1885-1944) îşi găseşte un corespondent, în istoria trăită, în persoana ofiţerului Octavian Tăslăuanu, care a devenit reprezentativ pentru situaţia intelectualilor români din Transilvania.

History Review. Supplement of Brukenthal. Acta Musei », 2, Sibiu, 2012, p. 35; Anca Elisabeta Tatay, *Ipostaze ale femeii în gravurile Calendarului de la Buda din 1817*, in « Transilvania », 4, 2012, Sibiu, pp. 85-86.

[52] Doru Radosav, *Arătarea împăratului*…, pp. 35-36.

[53] ***, *Cântece de cătănie*…, p. 138.

[54] Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuţ*…, pp. 74-75.

[55] Emil Precup, *Dor şi jale*…, pp. 31, 43, 49; Vasile Bărean, *Poezie adevărată. Memorii de război (1916-1917)*, volum îngrijit cu studii, adnotări şi glosar de Maria Bocşe, Dumitru Cerna, Ligia Mihaiu, Cluj, 1999, p. 27; Ion Clopoţel, *Însemnări de război. Jertfe româneşti în războiul neamurilor*, Arad, Editura Tipografiei şi Librăriei Diecezane, 1916, p. 8; Gheorghe Negustor, *Oamenii şi moartea*…, 72.

[56] Imola Katalin Nagy, *Tema marelui război în literaturile ardelene*, in „The Proceedings of the European Integration – Between Tradition and Modernity Congress", vol. IV, Tîrgu Mureş, Editura Universităţii „Petru Maior", 2011, p. 41.

Din creaţiile ţăranilor români reiese că aceştia au fost fideli Monarhiei austro-ungare (de voie, de nevoie), conştiinţa lor fiind „legată" de jurământul dat împăratului. Nu întâmplător, moartea lui Francisc Iosif I a declanşat un val de dezertări din partea românilor, soldaţii simţindu-se, în sfârşit, eliberaţi faţă de jurământul pe care îl făcuseră *persoanei* Împăratului[57]. În mentalitatea ţărănească, a fi bun român şi, în acelaşi timp, a fi loial împăratului nu reprezentau două atitudini incompatibile, ci, dimpotrivă, două atitudini care se completau reciproc. Trecerea de la loialismul dinastic la cel etnic a avut şi o importantă componentă religioasă, conştiinţa soldaţilor fiind eliberată de jurământului solemn dat împăratului printr-un ritual religios. În acest sens, Liviu Maior a observat că „[…] preoţii militari aveau o preocupare simbolică ce semnifica sfârşitul loialismului dinastic în rândul conaţionalilor lor. Oficiau zilnic un serviciu religios, prin care îi „eliberau" de jurământul depus faţă de împărat. De data aceasta jurau faţă de regele României. Era un sfârşit de drum previzibil din anii războiului. Aceleaşi ceremonii s-au desfăşurat la cazărmile din Praga, unde se aflau aproximativ 20 000 de soldaţi şi ofiţeri români"[58]. Eşecul armatei austro-ungare, ca ultim bastion funcţional al Imperiului, şi evoluţia generală a evenimentelor au făcut ca vechea formă de loialism să fie înlocuită cu o alta, centrată pe etnic şi pe statul naţional[59].

Notă: *Valentin Trifescu este postdoctorand la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi. Această lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013.*

Bibliografie:

Bărean, Vasile, *Poezie adevărată. Memorii de război (1916-1917)*, volum îngrijit cu studii, adnotări şi glosar de Maria Bocşe, Dumitru Cerna, Ligia Mihaiu, Cluj, 1999.

Bârlea, Eugenia, *Perspectiva lumii rurale asupra primului război mondial*, Cluj, Editura Argonaut, 2004.

Bîrlea, Ovidiu, *Foclorul românesc*, vol. II, Editura Minerva, 1983.

Brăiloiu, Constantin, *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914-1918*, Societatea Compozitorilor Români, Bucureşti, 1944.

Bocşe, Maria, *Cuvânt înainte*, in Vasile Bărean, *Poezie adevărată. Memorii de război (1916-1917)*, volum îngrijit cu studii, adnotări şi glosar de Maria Bocşe, Dumitru Cerna, Ligia Mihaiu, Cluj, 1999.

Cioran, E. M., *Histoire et utopie*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

Fati, Sabina, *Transilvania – o provincie în căutarea unui centru. Centru şi periferie în discursul politic al elitelor din Transilvania (1892-1918)*, Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală Cluj, 2007.

Clopoţel, Ion, *Însemnări de război. Jertfe româneşti în războiul neamurilor*, Arad, Editura Tipografiei şi Librăriei Diecezane, 1916.

[57] Liviu Maior, *Românii în armata habsburgică*…, p. 172.

[58] *Ibidem*, p. 201.

[59] *Ibidem*, 212; Jean-Noël Grandhomme, *La Roumanie de la Triplice à l'Entente (1914-1919)*, s. l., Éditions 14-18 SOTECA, 2009, pp. 36-37.

Corbea-Hoişie, Andrei, *La Bucovine. Éléments d'histoire politique et culturelle*, préf. Jacques le Rider, Paris, Institut d'Études Slaves, 2004.

Dan, Mihai, *Istoria ce am petrecut în crâncenul război*, ediţie îngrijită de Viorel Ciubotă şi Ion M. Botoş, Satu Mare, Editura Muzeului Sătmărean, 2008.

Din, Petre, *Mitul bunului împărat în sensibilitatea colectivă a românilor din Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Cluj, Editura Napoca Star, 2003.

Goga, Octavian, *Cântece fără ţară*, (prima ediţie în 1916), Timişoara, Editura Helicon, 1995.

Grandhomme, Jean-Noël, *Le général Berthelot et l'action de la France en Roumanie et en Russie méridionale (1916-1918). Genèse, aspects diplomatiques, militaires et culturels avec leurs incidences, prolongements et perspectives*, Vincennes, SHAT, 1999.

Grandhomme, Jean-Noël, *Les Paysans Roumains sous l'uniforme hongrois en 1914. Lecture critique des souvenirs d'Octavian Tăslăuanu, Trois mois de campagne en Galicie*, in « Études Danubiennes », XX, 1-2.

Grandhomme, Jean-Noël, *Le Parti National Roumain de Transylvanie et de Hongrie (1881-1918)*, in « Études Danubiennes », XX, 1-2, Paris, 2004.

Grandhomme, Jean-Noël, *La Roumanie de la Triplice à l'Entente (1914-1919)*, s. l., Éditions 14-18 SOTECA, 2009.

Iorga, Nicolae, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria*, vol. II, Editura Casei Şcoalelor, 1915.

Maior, Liviu, *Românii în armata habsburgică. Soldaţi şi ofiţeri uitaţi*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2004.

Mihu, Elena, *Cronica versificată de pe Rin*, in „Libraria. Studii şi cercetări de bibliologie", III, Tîrgu Mureş, 2004.

Nagy Imola Katalin, *Tema marelui război în literaturile ardelene*, in „The Proceedings of the European Integration – Between Tradition and Modernity Congress", vol. IV, Tîrgu Mureş, Editura Universităţii „Petru Maior", 2011.

Negustor, Gheorghe, *Oamenii şi moartea în timpul marelui război. Sentimente, atitudini şi manifestări faţă de război*, teză de doctorat, coord. Toader Nicoară, Cluj, Universitatea „Babeş-Bolyai", 2013.

Nemoianu, Petre, *Prizonier la Ruşi, rob la Unguri*, Bucureşti, Librăria Pavel Suru, s. a. [1934 ?]

Nicoară, Toader, *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680-1800). Societate rurală şi mentalităţi colective*, Cluj, Presa Universitară Clujeană, 1997.

Oprişan, Ion Gr., *Pe căile robiei. Însemnările unui prizonier român (1916-1918)*, ediţie îngrijită, note, studiu introductiv de Cosmin Budeancă şi Valentin Orga, Cluj, Editura Argonaut, 2003.

Precup, Emil, *Dor şi jale, patimi şi suferinţe. Poezii culese din război, aranjate şi publicate pentru popor*, (prima ediţie în 1920), Sibiu, Editura Imago, 1997.

Popovici, Aurel C., *Stat şi naţiune. Statele-Unite ale Austriei-Mari. Studii politice în vederea rezolvării problemei naţionale şi a crizelor constituţionale din Austro-Ungaria*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1939.

Puşcariu, Sextil, *Memorii*, ediţie de Magdalena Vulpe, pref. de Ion Bulei, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

Radosav, Doru, *Arătarea împăratului. Intrările imperiale în Transilvania şi Banat (sec. XVIII-XIX). Discurs şi reprezentare*, Cluj, Presa Universitară Clujeană, Editura Dacia, 2002.

Roman-Negoi, Ioan Cristinel; Tatay, Anca Elisabeta, *The Tale of a Sick Widow. An Important Contribution to the Development of the Good Emperor's Myth in the Transylvanian Area*, in « Brukenthalia. Romanian Cultural History Review. Supplement of Brukenthal. Acta Musei », 2, Sibiu, 2012.

Şerban, Ioan I., *Românii în armata austro-ungară în anii primului război mondial*, in „Annales Universitatis Apulensis. Historica", 2-3, Alba Iulia, 1998-1999.

Tatay, Anca Elisabeta, *Ipostaze ale femeii în gravurile Calendarului de la Buda din 1817*, in « Transilvania », 4, Sibiu, 2012.

Tăslăuanu, Octavian C., *Sub flamurile naţionale. Note şi documente din războiul de întregire al neamului*, I, Sighişoara, Editura Miron Neagu, s. a.

Tăslăuanu, Octavian C., *Trei luni pe câmpul de răsboiu. Ziarul unui român, ofiţer în armata austro-ungară, care a luat parte, cu glotaşii români din Ardeal, la luptele din Galiţia*, ediţia a 2-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Librăriei Şcoalelor C. Sfetea, 1915.

Ţucă, Cornel, *Prizonierii români din armata austro-ungară internaţi în Rusia. Problemele repatrierii*, cuvânt înainte de Ion Agrigoroaie, Cluj, Editura Argonaut, 2011.

***, *Cartea vitejilor. Cântece dela soldaţii de pe câmpul de luptă adunate de Augustin S. Deac, tipograf, cu un tablou (chip) al vitejilor noştri morţi pentru tron şi patrie*, ediţia a V-a, Szamosújvár – Gherla, Editura şi propr. lui A. S. Deac, 1917.

***, *Cântece de cătănie. Repertoriu şi marginalii la primele două ediţii ale Festivalului Naţional al Cântecului Popular de Cătănie (1994-1995)*, Cluj, Editura Dacia, 1997.

PORTRAIT DE TRADUCTEUR : DAN C. MIHĂILESCU, « L'HOMME QUI APPORTE LE LIVRE »

Violeta CRISTESCU
"Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Our work is actually a portrait of the first translator of the ionescian integral theater (Theatre, vol. IV, 1994 - 1998), an effort awarded by the Writers' Union (1999). A critic and a literary historian, essayist, translator, producer of television, Dan C. Mihăilescu favours, according to Al. Călinescu, the literature ontologically charged with myth and symbolism, with a fixed structure, i.e. a literature with layers and backgrounds, designed for a hermeneutical exploration. Dubbed "the man who brings the book" after the show he performs on channel Pro TV, he describes himself as a dual nature and confesses that he has had an audience since childhood, when following the idea of his teacher, he told stories to his classmates, despite stammering which he considered a long time as a handicap, or he imagined history movies that he had not seen before. He considers that people avoid sensitivity and beauty because it is much easier to destroy than to build, it is infinitely easier to kill than to give life. He is relentlessly against the stream. He thinks that his endeavor to preserve an unaltered professional ethics can be called a samurai ethics: the honour and the cost of living or an old soldier's fatalism. He is considered the most persevering literary chronicler who constantly appears on television, the longest cultural broadcaster, his work being appreciated both by (TV) viewers and readers,and honoured with numerous awards.

Keywords : Dan C. Mihăilescu, writter, translator, « the man who brings the book »

Pourquoi Dan C. Mihăilescu ?

Nous tenons à souligner, dès le début, que Dan C. Mihăilescu nous a attiré l'attention par sa façon de s'auto-présenter : « *Eu sunt tot ce poate fi mai necronicar literar, mai non-Manolescu, adică sunt eseist, moralist, digresiv, logoreic, asociativ. Îmi place să fac şi spectacolul meu, adică să folosesc de multe ori textul ca pretext pentru giumbuşlucurile mele. Deci natura mea este efectiv una de literat. De poet, cum am şi fost până la 24-25 de ani şi din cauza asta modelul meu principal, marea energie lirică prin care am fost matriţat este Ian Alexandru*[1]».

Surnommé « l'homme qui apporte le livre », selon l'émission qu'il réalise à la télé, Dan C. Mihăilescu fait confiance à un large public qui attend voir quels livres valent être

[1] Marius Vasileanu, 2006, « De la bocetul Inorogului la Daniel Turcea », dialogue avec Dan C. Mihăilescu, consulté le 18 juin 2015, sur le site: www.9am.ro/stiri.../2006.../de-la-bocetul-inorogului-la-daniel-turcea.htm... [« Je suis tout ce qui peut représenter une non-chronique littéraire, un non-Manolescu ; je suis essayiste, moraliste, je fais des digressions, des associations ; j'adore parler, faire mon propre spectacle, cela veut dire que j'aime souvent utiliser le texte comme prétexte pour m'amuser. Donc, je suis, par nature, un homme de lettres, un poète, comme j'avais d'ailleurs été jusqu'à l'âge de 24-25 ans, raison pour laquelle on m'a souvent comparé à Ioan Alexandru…»]. La traduction de toutes les phrases originales de cet article nous appartient.

(achetés et) lus. Nature duale, comme il s'auto-caractérise, Mihăilescu reconnaît avoir eu un auditoire depuis son enfance, car, à l'idée de son institutrice, il racontait pendant des heures des histoires à ses collègues, en dépit de son balbutiement, qu'il considérait un vrai handicape (« *Aaa, păi am avut auditoriu încă de mic. Pe cât eram de bâlbâit, pe-atât eram de dornic de a mă da în stambă. În clasa întâi, învăţătoarea mă punea să spun poveşti ore în şir colegilor holbaţi de câte fantasmagorii scorneam* »)[2]. Un introverti, qui adorait rassembler les enfants des voisins pour les régaler avec la présentation des films qu'il n'avait vus que dans son imagination, il rêvait de devenir comédien (il a même fait du théâtre, l'époque de ses études universitaires, à côté de Marian Popescu).

Depuis l'âge de 8 ans (et jusque vers sa majorité), sa mère l'a accompagné aux spectacles de théâtre, d'opéra ou d'opérette, au moins deux fois par semaine, et à 12 ans, elle lui a offert le volume *Théâtre* de Shakespeare, ce qui a eu un rôle important dans sa formation. Il aime le théâtre, étant le premier traducteur en roumain de l'intégrale du théâtre ionescien, raison pour laquelle nous avons choisi de brosser son portrait.

Repères biographiques

Né en 1953, l'année de la mort de Staline – comme il aime préciser - (« *el a murit în martie, eu m-am născut în decembrie* »)[3], « Dan C-ul » ou « Danceul »[4] a commencé à lire dès l'âge de quatre ans « *şantajat de bunicul meu, care îmi promitea că o să-mi spună o poveste dacă îi citesc din ziar…* »[5], la lecture représentant pour lui une vraie cure contre la solitude (il a été élevé par sa mère, n'ayant ni père, ni frères). Ainsi, la lecture est-elle devenue, comme il le dit souvent, sa sœur, son frère, son fils, son amour. Il est critique et historien littéraire, essayiste, traducteur, réalisateur d'émissions (dont la plus connue est « *Omul care aduce cartea* »[6]). Il pensait devenir prêtre ou faire des études de philosophie, mais il a choisi de faire ses études à la Faculté de Lettres de Bucarest, section roumain-français, et a occupé divers postes : chercheur scientifique à l'Institut d'Histoire et Théorie Littéraire « G. Călinescu », secrétaire de rédaction à la Revue d'histoire et de théorie littéraire, éditeur du supplément littéraire « *Litere, arte, idei* » (LAI) [« Lettres, arts, idées »] du journal « *Cotidianul* », conseiller pour les problèmes de communication auprès du Président de la Télévision. Considéré le plus persévérant chroniqueur littéraire qui apparaisse constamment à la télé et « le plus longévif »[7] réalisateur d'émissions culturelles, l'activité de Dan C. Mihăilescu est également appréciée par les (télé)spectateurs et les lecteurs.

Écrivain, critique et historien littéraire

---

[2] Eveline Păuna, 2014, « Dan C. Mihăilescu: Bâlbâiala a fost crucea vieţii mele », in *Revista Tango*, du 12 novembre 2014, interview consultée le 10 juin 2015, sur le site : www.revistatango.ro.

[3] Carmen Constantin, 2011, « Dan C. Mihăilescu, critic literar : 'Cu soţia am fost coleg de bancă' », interview *in* « Adevărul » du 28 octobre 2011 : [« il est mort au mois de mars, je suis né au mois de décembre »].

[4] Păuna, 2014, *Op. cit.* (Il a choisi d'employer l'iniale de son père au moment où il a appris qu'il y avait un professeur du même nom qui vivait à Braşov ; l'emploi de cette initiale éloignait les confusions.)

[5] Constantin, 2011, *Op. cit.*: [« Suite au chantage de mon grand-père, qui promettait de me raconter une histoire si je lisais des articles de journaux à haute voix »].

[6] L'émission [«L'homme qui apporte le livre»] est diffusée, à partir de 2000, sur la chaîne « Pro TV ».

[7] Stelian Turlea, 2009, « Interviu / Dan C. Mihăilescu : 'Eu sufăr dacă n-am spectacol' », *in* « Ziarul de Duminică » du 29 février 2009.

Provoqué à parler de soi-même, Dan C. Mihăilescu[8] dit que son côté d'activiste l'a toujours poussé à écrire. Pour lui, la parole est devenue l'équivalent de l'ami, la provocation, le refuge, la thérapie. Il a débuté, en 1974, dans la revue *România literară*, mais il a été présent aussi, en tant que lycéen et étudiant, dans d'autres revues littéraires (rappelons ici la revue *Pe-un picior de plai*, où il a été secrétaire de rédaction dès 1968, à l'initiative de George Şovu[9]). Son début éditorial se passe en 1982, avec le volume *Perspective eminesciene / Perspectives eminesciennes*. Auteur de beaucoup de volumes individuels (*Dramaturgia lui Lucian Blaga* ; *Carte de bucăţi* ; *Literatura română în postceauşism I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare* ; *Literatura română în postceauşism II. Proza. Prezentul ca dezumanizare* ; *Literatura română în postceauşism III. Eseistica. Piaţa ideilor politico-literare* ; *Cărţile care ne-au făcut oameni* ; *Castelul, biblioteca, puşcăria. Trei vămi ale feminităţii exemplare* ; *I. L. Caragiale şi caligrafia plăcerii*[10], etc.), mais aussi de volumes collectifs (*Dicţionarul scriitorilor români* ; *Despre Noica / Noica inedit*[11], etc.), Mihăilescu a publié des essais sur Eminescu, Caragiale, Cioran, Blaga, la génération '27, etc. Durant six ans, il a signé la chronique littéraire du journal « *Ziarul de Duminică* » [« Le Journal de Dimanche »] et beaucoup de ses textes ont été publiés en volume (par exemple, *Viaţa literară* I et II et les trois volumes de *Literatura română în postceauşism*, nommés ci-dessus). Son plus récent livre, c'est l'essai sur Ioan Alexandru : *Ce-mi puteţi face dacă vă iubesc* !?[12], publié aux Éditions Humanitas.

Depuis son enfance, les livres l'ont aidé à comprendre ce que c'est la nature et quel est le rôle des cinq sens traditionnels dans l'éducation esthétique, tandis que la vie l'a appris (d'une certaine manière) à avoir patience, mais, surtout, à être assoiffé d'harmonie, sagesse, beauté[13]. Il y a, sans aucun doute, des personnes qui nous fascinent dans la vie (pour Mihăilescu, ce fut le professeur de français) et des livres formateurs (pour Mihăilescu, c'était, d'abord, « la littérature du mal », puis Dostoïevski, sa révélation suprême, et Ioan Alexandru, sa fascination, qui a énormément contribué à sa formation et à sa façon de percevoir la littérature).

---

[8] Iulian Boldea, 2014, « 'Ludicul histrionic îmi este a doua natură'. Interviu cu Dan C. Mihăilescu », in *România Literară*, N^O 18, du 25 avril 2014, interview consultée le 16 juin 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

[9] George Şovu, né en 1931, est écrivain (auteur de romans et de prose courte), auteur de manuels scolaires de langue et littérature roumaine, inspecteur scolaire, metteur en scène pour la célèbre série de films « Liceenii ».

[10] [Dan C. Mihăilescu, 1982, *Perspectives eminesciennes*, Éd. Cartea Românească ; 1984, *La dramaturgie de Lucian Blaga*, Éd. Dacia ; 2003, *Livre de morceaux*, Éd. Fundaţiei Pro ; 2004, *La littérature roumaine après l'époque de Ceauşescu I,* Éd. Polirom ; 2006, *La littérature roumaine après l'époque de Ceauşescu II,* Éd. Polirom ; 2007, *La littérature roumaine après l'époque de Ceauşescu III*, Éd. Polirom ; 2010 (Dan C. Mihăilescu éditeur), *Les livres qui nous ont faits hommes*, Éd. Humanitas ; 2013, *Le château, la bibliothèque, la prison. Trois douanes de la féminité exemplaire,* Éd. Humanitas ; 2012, *I.L.Caragiale et la caligraphie du plaisir*, Éd. Humanitas]. La traduction en français des titres de cet article nous appartient.

[11] [1994 (réalisé par un groupe dont Dan C. Mihăilescu a fait partie, coordonné par Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), *Le Dictionnaire des Écrivains Roumains* I (et 1998, volume II), Éd. Fundaţiei Culturale Române (2001, volume III et 2002, volume IV, aux Éd. Albatros) ; 2009 (Andrei Pleşu, Ioana Pârvulescu, Dan C. Mihăilescu, Gabriel Liiceanu, Alexandru Dragomir, Andrei Cornea), *Noica inédit*, Éd. Humanitas].

[12] [Dan C. Mihăilescu, 2015, *Qu'est-ce que vous pouvez me faire si j'aime* !?, Humanitas, Bucureşti].

[13] Boldea, 2014, *Op. cit.*

À présent, il y a peu de gens qui ont une bibliothèque chez eux, on préfère les tablettes tactiles, qui peuvent stocker tous les volumes de *L'Encyclopædia Britannica*, par exemple, mais on ne peut pas nier que les écrivains, qui ont toujours été nommés des bouffons, continueront à être appréciés. Il avoue se reconnaître dans « tous les verdicts »[14] de ces dernières années, soient-ils positifs ou négatifs. C'est tout à son honneur d'être comparé avec Suchianu, le célèbre critique de film des années 70, qu'il apprécie d'ailleurs, malgré ses coquetteries socialistes, pour sa bonhomie désarmante et pour son écriture passionnante : « *trăia filmele cu jubilaţia cu care eu trăiesc teatrul* »[15].

Les critiques soutiennent qu'il a écrit des livres qui puissent aider le lecteur à mieux comprendre ce monde, dans lequel il se sent isolé. La preuve est évidente : des lycéens et des étudiants remplissent les salles de festivités et les amphithéâtres, ayant déjà lu ses livres[16].

Traducteur impliqué

Tout ce que Mihăilescu écrit, même ses notes de traducteur pour la version roumaine du théâtre d'Eugène Ionesco ou les P.-S. qui finalisent certains articles, attire l'attention du lecteur (par exemple, le volume *Stângăcii de dreapta*[17] mériterait un prix pour le titre)[18]. Il a traduit en roumain des œuvres de Jean-François Revel : *La Connaissance inutile* (1988) / *Cunoaştere inutilă* (1993), *Le Régain démocratique* (1992) / *Revirimentul democraţiei* (1995), *L'Obssession anti-américaine* (2002) / *Obsesie antiamericană*) ; le livre d'Alain Dewerpe, *Espion* : *une anthropologie historique du secret d'État contemporain* (1994) / *Spionul* (1998) ; le livre d'Emmanuel Todd, *La Chute finale* : *Essai sur la décomposition de la sphère soviétique* (1976) / *Sfârşitul imperiului*. *Eseu despre descompunerea sistemului sovietic* (2003) ; le livre de Vladimir Bukovski *L'Union Européenne, une nouvelle URSS* (2005) / *Uniunea Europeană … o nouă URSS* (2006). Invité à dire quel est son livre le plus proche, il dit se sentir lié à la traduction des œuvres de Revel, qu'il a faite avec une implication mentale et affective à part et avec un enthousiasme particulier : « *Le-am tradus cu o participare mentală şi afectivă, cu un entuziasm de care numai la cartea de debut, despre Eminescu* (*scrisă între 1979-1982*) *am avut parte* »[19].

[14] Boldea, 2012, « 'Sunt un produs de lux al propriei sărăcii. Iulian Boldea în dialog cu Dan C. Mihăilescu' », in *Vatra*, N° 8-9, 2012, interview consultée le 16 juin 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

[15] Iolanda Malamen, 2013, « Iolanda Malamen în dialog cu Dan C. Mihăilescu : Interviu pentru un volum în pregătire », interview réalisée le 27. 02. 2013, consultée le 16. 06. 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm : [« Il vivait les films avec la même jubilation avec laquelle je vis le théâtre »].

[16] *Ibidem.*

[17] Dan C. Mihăilescu, 1999, *Stângăcii de dreapta* / [*Gaucheries de droite*], Éd. Dacia, coll. « Discobolul », Cluj-Napoca.

[18] Alex. Ştefănescu, 1999, « Cronică literară : Dan C. Mihăilescu - Show », in *România literară* N° 27, information consultée le 15 juin 2015, sur le site: http://www.romlit.ro/dan_c._minailescu_-_show.

[19] Boldea, 2012, *Op. cit.*: [« Je les ai traduits avec une implication mentale et affective, avec un enthousiasme que je n'ai ressenti que lors du travail au livre sur Eminescu, mon début littéraire (dans la période 1979-1982] ».

La littérature roumaine s'est enrichie avec la première traduction de l'intégrale du théâtre ionescien (cinq volumes[20]), commencée en 1994 et achevée en 1998. La traduction de la pièce *La Cantatrice chauve* vient après la tentative de Radu Popescu et Dinu Bondi, qui ont fait, en 1968, une traduction littérale, où « le calque est trop souvent présent pour qu'on puisse parler d'une véritable traduction dans l'esprit d'Ionesco et de son théâtre »[21]. Dan C. Mihăilescu a choisi d'ouvrir le premier des cinq volumes du théâtre ionescien par *Englezeşte fără profesor*, la version roumaine originale de *La Cantatrice chauve*. La traduction proprement dite de cette pièce se trouve à la fin de la série (c'est la dernière pièce du dernier volume), quoiqu'on parle d'une édition où les pièces sont rangées chronologiquement. On peut dire qu'« il s'agit d'une ruse traductive […], afin de créer et maintenir une tension régénératrice [parce qu'un revirement du théâtre ionescien en roumain s'imposait] entre l'original et sa retraduction »[22]. Cette traduction, mise en parallèle avec l'original français et avec la traduction de Popescu et Bondi, nous autorisera quelques remarques sur les particularités déjà relevées dans notre analyse de 2013[23] : insistance sur certaines parties de la phrase, modifications, suppressions et ajouts, etc. :

Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, Scène VI, p. 32.	*Cîntăreaţa chealã*, Scena VI, traduction Dan C. Mihăilescu, p. 337.	*Cîntăreaţa chealã*, Scena VI, traduction Radu Popescu et Dinu Bondi, p. 81.
M. MARTIN Oublions, darling, tout ce qui ne s'est pas passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant. M[me] MARTIN Oui, darling.	DOMNULMARTIN : Să uităm, *darling*, tot ce s-a petrecut între noi. Acuma după ce ne-am regăsit, să încercăm să nu ne mai rătăcim şi să trăim împreună aşa ca înainte. DOAMNA MARTIN : Da, *darling*.	DOMNUL MARTIN: Să uităm, *darling*, tot ce nu s-a întîmplat între noi şi, acum că ne-am regăsit, să-ncercăm să nu ne mai pierdem şi să trăim ca înainte. DOAMNA MARTIN : Da, *darling*.

En 2006, il a répondu à plusieurs provocations séduisantes : une série d'auteur aux Éditions Humanitas (suite à la proposition de Gabriel Liiceanu), réunir tout ce qu'il a publié sur les spectacles de Mihai Măniuţiu (cela a représenté la naissance du volume *Dansând pe ruine* [*Dansant sur les ruines*], traduire *L'Union Européenne, une nouvelle URSS* de Vladimir Bukovski (suite à la proposition de Silvia Colfescu), soutenir Brâncuşi dans l'émission « *Mari*

[20] Les cinq volumes de théâtre ionescien, traduit par Mihăilescu : 1994, *Teatru I : Victimile datoriei*, Éd. Univers; 1995, *Teatru II* : *Ucigaş fără simbrie*, Éd. Univers; 1996, *Teatru III* : *Rinocerii*, Éd. Univers; 1997, *Teatru IV* : *Setea şi foamea*, Éd. Univers; 1998, *Teatru V* : *Călătorie în lumea morţilor*, Éd. Univers.

[21] Raluca Vida, 2004, « La méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve* : *Englezeşte fără profesor* », in *Lingua Romana*, volume 3, articles, issues 1, Cluj-Napoca, sur URL : linguaromana.byu.edu/Vida3.html.

[22] *Ibidem.*

[23] Violeta Cristescu, 2013, « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la *double lecture* », in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue* (coord. Iulian Boldea), Éditions Arhipelag, Tîrgu-Mureş, XXI, pp. 313-327.

Români » (proposition de la chaîne nationale TVR), traduire *Don Juan* de Molière (pour la saison 2007-2008 du Théâtre National de Craiova, après avoir traduit *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, pour la saison 2003-2004 du Théâtre National « I.L.Caragiale » de Bucarest), céder, après six ans, la rubrique « *Idei în dialog* » [« Idées en dialogue »] du journal « *Ziarul de duminică* » en faveur de la rubrique « *Lecturi la tavă* » [« Lectures sur le plateau »] du « *Jurnalul Naţional* ». Chaque traduction honnête, considère Dan C. Mihăilescu, a été une forme de lutte dans les tranchées de l'esprit.

Son activité a été couronnée de nombreux prix, parmi lesquels : le Prix de l'Union des Écrivains, en 1982, pour le début littéraire, et en 1999, pour la traduction de l'intégrale de Ionesco ; le Prix du CNA (Conseil National de l'Audiovisuel), en 2002, pour l'émission « *Omul care aduce cartea* » ; le Prix Radio Bucarest et le Prix de Critique de l'Association des Écrivains de Bucarest, en 2004 ; le Prix Radio România Cultural (2007) ; de nombreux prix décernés par des revues : *Ateneu* (1976 et 2004), *Luceafărul* (1978), *Tribuna* (1980), *Transilvania* (1984, 2007), *Flacăra* (2004), etc. ; le Prix pour l'éducation – « *Dascălul românilor* » [« l'Enseignant des Roumains »], décerné à l'occasion du Gala Mediafax 2013. En mars 2014, par Décret présidentiel, Dan C. Mihăilescu a reçu l'Ordre National Pour Mérite, en grade de Commandeur[24].

Les livres comme obssession

Autocritique, il n'est jamais content des enregistrements de son émission, mais l'appréciation des spécialistes l'a déterminé de laisser la perfection au soin des parfaits[25]. Il avoue que la télévision lui a offert la possibilité d'imaginer son public: « *Articolul e un fel de conversaţie la ceai. Dar când eşti oprit pe stradă de toate categoriile de cititori* […], *vezi bine că busola ţi se roteşte ameţitor* »[26]. Le langage d'une présentation faite à la télé (il a présenté plus de trois mille livres) diffère du langage d'une chronique écrite pour un journal ou une revue, parce que le public cible est différent. Écrire, c'est s'adresser à quelques centaines ou milliers de récepteurs, il faut être sobre, calculé, contextualisé. Parler, c'est utiliser un langage accessible, vu le grand nombre de récepteurs provenant de différentes couches sociales. L'oral, dit-il, ce n'est que spectacle, tandis que l'écrit, c'est un spectacle qui se passe au niveau mental.

Critique exigeant avec lui-même, il considère les grands-parents et l'institutrice des « modèles charmants »[27]. Il y a quand même des critiques littéraires qu'il apprécie : d'abord, Negoiţescu (quand il présente Eminescu), ensuite Pompiliu Eliade (pour son style) ou Zarifopol (pour sa conversation), Zigu Ornea (pour sa ténacité), Alexandru George (pour son esprit de fronde), Mircea Martin (pour son analyse), Nicolae Manolescu (pour sa précision), Ion Vartic (pour sa profondeur). Avouant que parler des modèles, c'est une question difficile,

[24] Radio România Cultural, information publiée le 4 juin 2015 et consultée le 16 juin 2015 sur le site : http://www.radioromaniacultural.ro/dan_c_mihailescu-32992.

[25] Turlea, 2009, *Op. cit.*

[26] *Ibidem* : [« l'article ressemble à une conversation arrosée du thé. Mais au moment où l'on est arrêté dans la rue par toutes les catégories de lecteurs […], on se rend compte que la boussole tourne d'une manière enivrante »].

[27] Mediafax, 2012, « Dan C. Mihăilescu: Şcoala sufocă, societatea putrezeşte, televiziunea tâmpeşte », interview réalisée par la *Revue Tango* du 21 août 2012, consultée le 10 juin 2015, sur le site www.revistatango.ro.

il aimerait plutôt dire comme Jean Gabin : « Maintenant, je sais. Je sais qu'on sait jamais »[28]. Depuis toujours et n'importe où dans le monde, la critique a été très importante et elle continue de l'être, qu'il s'agisse de littérature, théâtre, arts plastiques, film, chorégraphie. S'il avait la possibilité d'inclure dans une histoire de la littérature roumaine des écrivains affirmés après 1990, il n'hésiterait pas d'y marquer les noms des « argotiques » (« *argoticii, fie fioroşi, fie arhiludici* »)[29] comme : Radu Aldulescu, Adrian Oţoiu, Daniel Bănulescu, Caius Dobrescu, Ovidiu Verdeş, Petre Barbu, Dima Bicleanu. Il n'oublierait pas « l'ethos mystique » de Dan Stanca ou « les névroses » de Corin Braga, « la dureté virile » de la poésie de Ioan Es. Pop, « le zèle » de Ruxandra Cesereanu, « les labyrinthes » d'Alex. Mihai Stoenescu, le théâtre de Vlad Zografi et Patapievici, « sans aucun doute »[30]. Ces dernières années, il a été invité de nommer au maximum deux « révélations »[31] pour chaque genre littéraire, produites après 1989. Sa liste comprend Ion D. Sîrbu, Ioan Es. Pop, Cărtărescu, Patapievici, Ioana Pârvulescu, Vlad Zografi, etc.

Parler de livres, c'est avoir des critères claires, qu'il suit avec fidélité : d'abord, le côté éducatif : histoire, religion, philosophie, recueils de documents, histoire des mentalités ; ensuite, le côté « information » : dictionnaires, encyclopédies, livres qui motivent, les sciences politiques (ou politologie) ; finalement, la littérature ou le côté divertissant. Malgré les demandes assez diverses du public (plus de romans d'amour, plus de littérature roumaine, moins de traductions, plus de SF et de « *fantasy* »[32]), il aime parler des livres de mémoires, d'histoire ou de métaphysique et s'entête de présenter Pascal, Schopenhauer, le massacre de Katyn, le phénomène de Piteşti, Noica, le romantisme de Jena, etc. Il se prononce contre les extremismes dans tous les domaines, tout ce qui dépasse les limites vient du diable. L'homme de culture devrait essayer de guérir tous ceux qui sont en souffrance. Il doit partager son don avec les autres, tandis que l'homme ordinaire devrait se décider pour l'un des trois verbes essentiels: « être », « faire », « avoir ». S'il se sent mal ou déprimé, humilié, inutile, l'homme ordinaire doit lire, c'est la seule possibilité de continuer sa vie. Adepte de la phrase bien connue « *Cine nu ştie vorbeşte. Cine ştie tace* »[33], il embrasse l'idée de provoquer : à présent, plus que jamais, la question qui devrait être posée, c'est si le livre (et, en général, l'œuvre d'art) a la force de détourner les gens de la route vers l'enfer et même de les transformer en anges[34].

La Roumanie, pays inhabituel, et « le rêve roumain » …

Pour exprimer la vérité, qui est, parfois, si difficile à exprimer, cet écrivain a créé, et continue de le faire, son propre langage : il maîtrise parfaitement le roumain et il se permet de le réinventer, devenant la terreur des correcteurs consciencieux[35]. Il utilise assez souvent des

[28] Svetlana Cârstean, 2001, « 'Monopolul opiniei critice s-a spulberat'. Interview avec Dan C. Mihăilescu », in *Observatorul cultural* N° 60, avril 2001, consultée le 10 juin 2015, sur le site: www.observatorulcultural.ro.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibid*
[31] Boldea, 2014, *Op. cit.*
[32] Boldea, 2012, *Op. cit.*
[33] La phrase appartient aux Pères de l'Église (et à la « Patristique ») : [« Celui qui ne connaît pas parle. Celui qui sait se tait »].
[34] Iolanda Malamen, 2013, *Op. cit.*
[35] Ştefănescu, 1999, *Op. cit.*

mots qu'on comprend, mais qui ne se retrouvent pas dans des dictionnaires (« *babilonia opiniatră* » « *mafiotlâcul moscovit* », « *diversiunile logocrate* », « *mascarlâk şi feerism* », « *softliberalism* », « *drăcosul politician eutherpic* »[36]) et développe d'une manière surprenante des expressions devenues banales (par exemple, l'expression métaphorique « *a ne ascunde după deget* » est transformée en « *degetul după care ne-am tot ascuns a fost, în sfârşit, amputat* »). Dans notre « coffre » à dot génétique, dit-il, nous avons tout ce qu'il faut pour réussir à sortir du cauchemar et à accomplir « le rêve roumain »[37] : la discipline allemande du travail, le pragmatisme administratif des Habsbourg, la solidarité des Aroumains (Macédo-Roumains), le génie commercial des Juifs, la fierté des Serbes, la subtilité des Arméniens, etc. Mais nous ne savons plus où se trouve ce coffre … La Roumanie est un pays inhabituel et nous sommes les esclaves d'une histoire et d'une position géostratégique totalement folles : « *nu toată lumea stă sute de ani între atâtea fălci de imperii care vor să te facă praf* ».[38] Nous ressemblons plutôt à Iona (Jonas) dans le ventre de la balaine[39]. Notre pays a un pittoresque à part, qu'il n'hésiterait pas de changer avec « le saint ennui de Suisse »[40]. Les Roumains s'entêtent de rester en fange, de s'enraciner, ils ont même une psychologie d'assiégé, de taupe. N'oublions pas, ajoute-t-il, que même Eminescu écrivait « *Eu îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul* »[41] et Caragiale faisait une affirmation extraordinaire, qu'il aime citer: « '*Nu suntem nici mai buni, nici mai răi decât ceilalţi. Suntem numai un neam netocmit încă*'. *Acest 'netocmit' este un termen din Biblie, adică suntem în haosul incipient. Noi încă nu ne-am legat mental provinciile. Mentalul moldav este un pic rusificat, cu ochii la Turgheniev, la Gogol şi la* Livada de vişini, *băutori de vin dulce. Acest mental moldav nu s-a legat bine cu Ardealul care bea palincă şi aude mereu zgomotul de carâmb, de cizmă. Iar aceste două nu s-au legat cu levantinismul de cafenea, cu spuma de bere de la noi din sud, a celor care suntem greco-bulgaro-sârbo-etc. După 2000 de ani, încă nu ne-am închegat bine între noi* »[42]. Nous continuons de croire en Messie et nous n'étudions que très rarement notre ADN, nous nous faisons un plaisir de dire être les héritiers de Rome et de Dacie et oublions d'aller aux profondeurs de nous-mêmes. Nous ne devrions pas oublier deux choses essentielles de notre devenir : d'une part, on nous a détruit le concept de « plaisir » : sous les communistes, nous avons été éduqués pour survivre, donc nous avons perdu les

[36] *Ibidem.*

[37] Camelia Cavadia, 2013, « Dan C. Mihăilescu: Fac parte dintre nu chiar mulţii români pentru care valoarea supremă este libertatea, nu averea », in *Revista Tango* du 27 novembre 2013, interview consultée le 10 juin 2015, sur le site: www.revistatango.ro.

[38] George Rădulescu, 2009, « Dan C. Mihăilescu: 'Cioran ar fi fost fericit în România de azi' », interview publiée *in* « Adevărul » du 20 novembre 2009 et consultée le 10 juin 2015, sur le site: www.adevarul.ro : [« Peu de gens restent des centaines d'années entre les mâchoires des empires qui veulent te détruire »].

[39] *Ibidem* (On rappelle ici la pièce de théâtre *Iona* de Marin Sorescu, 2003, Editura Fundaţiei « Marin Sorescu », Bucureşti).

[40] *Ibidem.*

[41] *Ibidem* (On rappelle ici la poésie « Troisième Lettre » de Mihai Eminescu : [« Je défends ma pauvreté, mes besoins, mon peuple…»]. La traduction en français nous appartient.

[42] *Ibidem* : [« 'Nous ne sommes ni meilleurs, ni pires que les autres. Nous sommes seulement un peuple non formé'. Ce 'non formé' est un terme biblique. Cela veut dire que nous sommes toujours dans le chaos du début du monde. Nous n'avons pas encore mentalement relié les provinces […] Après 2000 ans, nous ne sommes pas encore bien liés entre nous »].

notions de beauté, de savoir-faire, nous n'avons pas appris à vivre, c'est pourquoi, après 1990, on a lutté pour diaboliser l'idée de « plaisir » ; d'autre part, nous avons été dépourvus d'éducation esthétique, nous n'avons jamais su, par exemple, ce que c'est un emballage, notre éducation visait plutôt le côté utile et cela explique notre tendance de dire que le riche est le diable[43].

On peut affirmer qu'on passe à travers l'histoire comme « le chariot à bœufs »[44]. On peut même dire que chez nous, on retrouve le tragique tel qu'il a été défini par Hegel : toutes les parties en conflit ont raison. Cela pourrait se résumer comme suit : chacun a sa raison à lui (à gauche, à droite, en haut, en bas) et alors on a la figure d'un corps déchiré[45]. Dan C. Mihăilescu se considère un sceptique optimiste ou un optimiste sceptique qui n'aime pas exagérer. En Roumanie, il y a des génies, à côté des incultes. Il faut revenir aux plaidoiries de Spiru Haret et aux écrits de Maiorescu et comprendre qu'on a besoin d'écoles professionnelles qui préparent de bons praticiens (où sont les professionnels d'antan, demande-t-il à présent, car l'on perd beaucoup de temps à les trouver). Il faut aussi qu'on chasse l'idée que le travail sans diplôme d'études supérieures est honteux[46]. L'image de « sa Roumanie »[47] est bien attrayante : une bibliothèque où les enfants extasiés lisent, allongés sur la moquette ; on voit des épis de maïs pendus aux étagères et, par les murs, on entend tantôt la musique de Corelli, tantôt la voix de Leonard Cohen ; on sert du café à discrétion, quelqu'un offre des bonbons, quelques chats somnolents ronronnent sur les grands dictionnaires et on admire des nids d'hirondelles, au plafond. Dan C. Mihăilescu fait partie du groupe restreint d'humanistes roumains qui s'intéresse au sort du pays sans se compromettre. Il pourrait contribuer à relancer le « patriotisme intelligent et légitime »[48] qui, avant la guerre, avait des adhérents illustres.

Ce qu'il aime …

Excepté les livres (le plus aimé, c'est le *Théâtre* de Shakespeare, mais il n'oublie non plus *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar), il aime la nature et … bavarder avec les amis. D'une part, c'est l'air frais et « libre » qu'il adore, la montagne, la pêche, la marche à travers le pré, le sommeil à la campagne, à l'ombre des bouleaux, l'errance par les bois et au bord des rivières, les nuits d'été avec ses étoiles filantes, les merles, les coucous et les rossignols, l'odeur des fruits et des champignons, « le travail » des pics et de taupes, la cueillette des noix, le fauchage, le ruminant de la vache, le chant du coq à trois heures du matin, l'arôme de la pâte, le parfum des coings et des poires, etc. D'autre part, c'est la douce

[43] Iuliana Roibu, 2014, « Dan C. Mihăilescu la BM Storytellers: 'Nu am intrat niciodată pe Google, citesc cărți tipărite, scriu cu pixul, nu știu să răspund la SMS, sunt tot ce poate fi mai observator'», discours prononcé à l'occasion du dixième anniversaire de la revue *Business Magazin*, consulté le 18 juin 2015, sur le site: www.bussinessmagazin.ro/.../bm-storytellers-povestile-primului-an-al-revi...

[44] *Ibidem* (On rappelle ici de Nicolae Grigorescu, le peintre national, qui a choisi la toile « Le chariot à bœufs » comme symbole du pays).

[45] Iuliana Roibu, 2014, *Op. cit.*

[46] Constantin, 2011, *Op. cit.*

[47] Cavadia, 2013, *Op. cit.*

[48] Ştefănescu, 1999, *Op. cit.*

causerie, les rôtis, le jambon, le vin, les polémiques ardentes, etc.[49], car il aime surprendre et choquer.

Pour lui, la lecture, c'est la vie idéale, donc ce n'est pas par hasard qu'on dit qu'il lit un livre par jour, se considérant une personne chanceuse, payée pour lire et écrire, donc pour satisfaire ses propres plaisirs[50]. Il cultive la pudeur, le bon sens, la politesse. Il pense que chaque jour est un cadeau. Sa vie a été marquée par cinq pères d'emprunt[51], ce qui a déclenché un respect profond et éternel pour la féminité outragée. Il considère d'ailleurs que la littérature roumaine contient beaucoup de personnages féminins de premier plan, figures délicates, mais dominantes, qui prennent des décisions viriles, sans se comporter comme les rêveuses bovariques ou les mères protectrices : d'un côté, Hortensia Papadat-Bengescu, d'autre côté, « Doamna Chiajna, Mara, Zoe Trahanache, Vitoria Lipan, Saşa Comăneşteanu, Adela, Olguţa, Otilia, Vica Delcă, Veta, Ziţa, Anca, Fefeleaga, Miţa Baston »[52].

S'il rencontrait Dieu, il garderait un silence sage, sans pouvoir s'empêcher (quand même) d'ajouter: « *Doamne, pân-aici a fost cum a fost. Să vedem ce-o fi de-acum încolo* »[53].

… et ce qu'il regrette

Il avoue avoir beaucoup attendu l'ordre, la normalité dans la vie des Roumains, « *rânduiala în viaţa românească* »[54]. Mais il a renoncé de l'attendre (« … *cum să-ţi mai vină mintea la cap, când în lume este aşa de frig, iar tu ţi-ai furat demult căciula* !? [55]»).

Conclusion

Nous considérons que la connaissance de la vie et des idées de Dan C. Mihăilescu aidera le lecteur à comprendre la place que la traduction occupe parmi ses autres activités, toutes intéressantes. Nous trouvons que la meilleure façon de finaliser ce portrait, c'est de laisser parler l'auteur : « *Mi-am dat seama că, odată ajuns la 60 de ani, eu nu ştiu bine ceea ce sunt : istoric literar, critic literar, cronicar de întâmpinare, traducător, cioranolog, eminescolog* »[56]. Ce qui reste évident, c'est que la littérature roumaine est plus riche avec la première traduction de l'intégrale du théâtre ionescien.

---

[49] Turlea, 2009, *Op. cit*.

[50] Păuna, 2014, *Op. cit.*

[51] *Ibidem.*

[52] Simona Chiţan, 2008, « Doamnele literaturii române », *in* « Evenimentul zilei » du 8 Mars 2008, sondage consulté le 15 juin 2015, sur le site: http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

[53] *Ibidem* : [« Mon Dieu, jusqu'ici, tout fut comme il fut, allons voir ce qui va se passer »].

[54] Loreta Popa, 2015, « Interviu cu Dan C. Mihăilescu: 'Nu-mi doresc decât o bună resemnare şi moartea în somn' », *in* « Evenimentul zilei » N° 7323 du 31 janvier 2015, interview consultée le 16 juin 2015, sur le site: http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

[55] *Ibidem* : [« Comment faire garder l'esprit dans la tête, au moment où il fait si froid dans le monde et toi, tu as volé, depuis longtemps, ton propre bonnet ?! »].

[56] Judy Florescu, 2014, « Dan C. Mihăilescu : 'Simţim rapid, trăim rapid, murim sufleteşte rapid' », *in* « Ziarul Metropolis » du 29 août 2014, article consulté le 10 juillet 2015, sur le site:www.ziarulmetropolis.ro/dan-c-mihailescu-citeste-in-avanpremiera-din-n…: [« Je me suis rendu compte qu'à mes 60 ans, je ne sais pas bien si je suis historien littéraire, critique littéraire, chroniqueur, traducteur, spécialiste en Cioran ou en Eminescu »].

Bibliographie

• Boldea, Iulian, 2012, « 'Sunt un produs de lux al propriei sărăcii. Iulian Boldea în dialog cu Dan C. Mihăilescu' », in *Vatra*, N° 8-9, 2012, interview consultée le 16 juin 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

• Boldea, Iulian, 2014, « 'Ludicul histrionic îmi este a doua natură'. Interviu cu Dan C. Mihăilescu », in *România Literară*, N° 18, du 25 avril 2014, interview consultée le 16 juin 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

• Cavadia, Camelia, 2013, « Dan C. Mihăilescu: Fac parte dintre nu chiar mulţii români pentru care valoarea supremă este libertatea, nu averea »; in *Revista Tango* du 27 novembre 2013, interview consultée le 10 juin 2015, sur le site: www.revistatango.ro.

• Cârstean, Svetlana, 2001, « 'Monopolul opiniei critice s-a spulberat'. Interview avec Dan C. Mihăilescu », in *Observatorul cultural* N° 60, avril 2001, lue le 10 juin 2015, sur le site: www.observatorulcultural.ro.

• Chiţan, Simona, 2008, « Doamnele literaturii române », *in* « Evenimentul zilei » du 8 Mars 2008, sondage consulté le 15 juin 2015, sur le site: http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

• Constantin, Carmen, 2011, « Dan C. Mihăilescu, critic literar : 'Cu soţia am fost coleg de bancă' », interview *in* « Adevărul » du 28 octobre 2011.

• Cristescu, Violeta, 2013, « Analyse des traductions en roumain de la pièce *La Cantatrice chauve* de la perspective de la *double lecture* », in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue* (coord. Iulian Boldea), Éditions Arhipelag, Tîrgu-Mureş, XXI, pp. 313-327.

• Malamen, Iolanda, 2013, « Iolanda Malamen în dialog cu Dan C. Mihăilescu : Interviu pentru un volum în pregătire », interview réalisée le 27. 02. 2013, consultée le 16. 06. 2015, sur le site : http://www.dancmihailescu.ro/new_page_1.htm.

• Mediafax, 2012, « Dan C. Mihăilescu: Şcoala sufocă, societatea putrezeşte, televiziunea tâmpeşte », interview réalisée par la *Revue Tango* du 21 août 2012, consultée le 10 juin 2015, sur le site www.revistatango.ro.

• Păuna, Eveline, 2014, « Dan C. Mihăilescu : Bâlbâiala a fost crucea vieţii mele », in *Revista Tango*, du 12 novembre 2014, interview consultée le 10 juin 2015, sur le site : www.revistatango.ro.

• Radio România Cultural, information publiée le 4 juin 2015 et consultée le 16 juin 2015 sur le site : http://www.radioromaniacultural.ro/dan_c_mihailescu-32992.

• Rădulescu, George, 2009, « Dan C. Mihăilescu: 'Cioran ar fi fost fericit în România de azi' », interview publiée *in* « Adevărul » du 20 novembre 2009 et lue le 10 juin 2015, sur le site: www.adevarul.ro.

• Roibu, Iuliana, 2014, « Dan C. Mihăilescu la BM Storytellers : 'Nu am intrat niciodată pe Google, citesc cărţi tipărite, scriu cu pixul, nu ştiu să răspund la SMS, sunt tot ce poate fi mai observator' », discours à l'occasion du dixième anniversaire de la revue *Business Magazin*, consulté le 18 juin 2015, sur le site: www.bussinessmagazin.ro/.../bm-storytellers-povestile-primului-an-al-revi...

• Ştefănescu, Alex., 1999, « Cronică literară : Dan C. Mihăilescu - Show », in *România literară* N° 27, information consultée le 15 juin 2015, sur le site: http://www.romlit.ro/dan_c._minailescu_-_show.

• Turlea, Stelian, 2009, « Interviu / Dan C. Mihăilescu : 'Eu sufăr dacă n-am spectacol' », *in* « Ziarul de Duminică » du 29 février 2009.

• Vasileanu, Marius, 2006, « De la bocetul Inorogului la Daniel Turcea », dialogue avec Dan C. Mihăilescu, consulté le 18 juin 2015, sur le site: www.9am.ro/stiri.../2006.../de-la-bocetul-inorogului-la-daniel-turcea.htm...

• Vida, Raluca, 2004, « La méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve* : *Englezeşte fără profesor* », in *Lingua Romana*, volume 3, articles, issues 1, Cluj-Napoca, sur URL : linguaromana.byu.edu/Vida3.html.

Note :

Cet article a été financé par le projet « **SOCERT.** ***Société de la connaissance, dynamisme par la recherche*** », n° du contrat POSDRU/159/1.5/S/132406, cofinancé par le Fonds Social Européen, par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013. **Investir dans les Gens!**

STORIES FROM THE INTERWAR CALENDARS

Antonina Silvia FRANDEŞ (ANDONE)
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The inter-war press intensely debated the problem of reading among peasants.Some thought peasants simply didn't like reading, while others considered that the phenomenon of illiteracy was caused by the lack of so called "popular books". Another problem was that many books were written in a too high level of language for the peasants to understand. That's why the calendars fought constantly to offer people in the country a large variety of reading materials, appropriate for their cultural level.
Stories were the most popular and two of the writers who published stories in calendars were: Ion Agârbiceanu and Alexandru Lupuleanu Melin.

Keywords : stories, calendars, peasants, reading, morality.

Calendarul gazetei *Foaia noastră* pe anul 1943 dezbate într-un articol intitulat „Culturalizarea satelor" problema lecturii în rândul sătenilor. Autorul respinge vehement falsa prejudecată potrivit căreia ţăranilor nu le place să citească, fenomenul redus al alfabetizării ţărănimii fiind pus pe seama lipsei „cărţilor poporale". Sintagma face referire la cărţi potrivite înţelegerii omului de la ţară, izvorâte din universul său şi adaptate orizontului său cultural.

Regretul exprimat aici de Gheorghe Subu, redactor la *Foaia noastră,* arată o stare de fapt a spaţiului cultural rural: „Cărţile apărute până acum pentru luminarea poporului sunt prea puţine pentru a umple marele gol ce se simte la sate, iar o bună parte din aceste cărţi fiind scrise într-o limbă înaltă, nu pot fi înţelese de săteni."[1]

La rândul său Gheorghe Dăncuş, redactorul cultural al ziarului *Tribuna Ardealului,* vorbeşte despre eforturile redactorilor publicaţiilor laice şi religioase pentru emanciparea culturală a ţărănimii: „ Prin toate acestea şi prin tot ce se poate face, se urmăreşte să se dea hrană sufletească maselor noastre populare şi tineretului: în vederea păstrării, întăririi şi înălţării fiinţei noastre etnice."[2]

Aceste deziderate au fost puse în practică prin publicarea anuală a unui număr impresionant de calendare religioase sau laice în perioada interbelică, în spaţiul transilvan.

Calendarul poate fi considerat ca „un vechiu prieten al poporului român" [3], menit să-l însoţească de-a lungul unui an calendaristic în toate împrejurările vieţii sale: la şezători, în zilele de sărbătoare, în lungile seri de iarnă sau în momentele de boală. Acest ultim aspect l-am descoperit în cercetările întreprinse – un cântăreţ bisericesc a notat faptul că a citit calendarul respectiv cât timp a fost bolnav.

---

[1] Gheorghe Subu, *Culturalizarea satelor* în *Calendarul gazetei Foaia noastră pe anul 1943,*Timişoara, p.129
[2] Gheorghe Dăncuş, *Sufletul nostru* în *Calendarul ziarului Tribuna Ardealului pe anul 1942,* Cluj Napoca, p.67
[3] Nicolae Comşa, *Din Istoria Calendarului* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1947,*Tipografia gazetei „Unirea Poporului", Blaj, p.43

Calendarele erau adevărate „tolbe cu poveşti”, ţăranii putând găsi în ele poveşti de factură populară, inspirate din istorie ori povestiri religios-morale, specii literare savurate de toate vârstele datorită particularităţilor de exprimare (impresia de comunicare directă cu cititorul/ascultătorul), întâmplărilor şi personajelor ancorate în universul familiar al satului.

Prin intermediul poveştilor, cei bătrâni transmiteau celor tineri învăţămintele şi înţelepciunea, trecutul comunităţii devenind trecutul individului, servind, astfel, la creşterea coeziunii de grup. La nivel micro - al familiei de origine, ascultând poveşti , individul intra in contact cu acea bucată de timp care-l separa de existenţa uniformă şi simbiotică, accedând la cea dominată de conştienţa de sine.[4]

Prin poveşti simple, batrânii le comunicau tinerilor mesaje despre valorile morale, despre reguli de conduită şi despre consecinţele nefaste dacă acestea nu sunt respectate. De-a lungul generaţiilor, poveştile modelau comportamente, idei şi credinţe.

Calendarele preiau deseori din opera lui Ion Agârbiceanu, autor aplecat spre lumea celor mulţi şi neînsemnaţi, sondând în scrierile sale profunzimile sufletului ţărănesc.

Ion Agârbiceanu este un model al scrisului românesc care şi-a pus întreaga creaţie sub semnul moralei, dar această morală nu trebuie văzută ca un obiectiv în sine, gol şi abstract, ci „îmbrăcat” în personaje şi trăiri, emoţii şi prăbuşiri umane care să-i slujească. Morala a fost un fel de fir conducător, un fir al Ariadnei la capătul căruia se afla ieşirea în lumină, acea lumen mundi care articulează şi structurează. Omul în afara credinţei şi a moralei călătoreşte pe drumuri lăturalnice, şi aceste două dominante îl înstăpânesc, îl centrează, îl orânduiesc în echilbru cu sine şi cu lumea care îl conţine. Nu întâmplător mitul eternei reîntoarceri, întoarcerea fiului risipitor, şi nu numai, propun o împăcare de profunzime, o recalibrare interioară. Iniţierea autentică nu înseamnă numai plecarea ci şi reîntoarcerea şi această reîntoarcere poate fi mai ofertantă din punct de vedere al formării decât cealaltă.

În povestirea *Rătăcire*[5] autorul este direct implicat, apărând sub masca unui personaj– Bădica Vasilie. Atmosfera evocată , o seară de vară sub nuc, precedată de o zi dogoritoare de muncă, constituie cadru ideal pentru înfiripparea unui dialog profund , filosofic şi religios. Personajele povestirii, doi bărbaţi înaintaţi în vârstă, Vasilie şi Ilarie, sunt formaţi în spiritualitatea creştină. Întrebările ce-l frământă pe Ilarie sunt de fapt întrebările care ar putea să şi le pună orice creştin preocupat de soarta lumii. Discuţia se concentreză în jurul Apocalipsei, subiect delicat chiar şi pentru cercurile elevate. Protagoniştii vădesc solide cunoştinţe teologice : “cunosc mult din Biblie şi ştiu Evangheliile de Duminecă pe dinafară”[6] dar au şi o viaţă religioasă practică: “gata la rugăciune şi la mătanie, la post, la toate cele rânduite de biserică”[7]. Ilarie este cel care îşi asumă titlul de eretic din cauza necredinţei în metamorfoza aceestei lumi, atunci când Dumnezeu va rândui sfârşitul. Necredinţa sa nu este un act de rebeliune, de nesupunere, ci mai degrabă o consecinţă a unei credinţe nestrămutate în veşnicia şi măreţia acestei lumi. În viziunea sa, omul nu poate percepe frumuseţea lumii acesteia din pricina păcatului originar, “din neputinţa trupului muritor”, fapt ce dovedeşte

[4] http://www.psihologiaonline.ro/conferinte/353-scurta-istorie-a-povestilor.html, accesat în data de 24.07.2015, ora 11,15.

[5] *Calendarul Foaia noastră pe anul 1935*, Tipografia Naţională S.A.Cluj, p.51.

[6] Idem, p.52

[7] Idem, p.52

consistenţa sistemului său filosofico-religios. În mentalitatea sa ţărănească, raiul, lumea perfectă postapocaliptică pregătită de Dumnezeu pentru omenire, nu se putea desprinde de tiparele originare, de opera divină primordială, dar nici de rostul vieţii satului, care, izbăvită de "imperfecţiuni", putea fi o lume ideală: „Dar eu chiar raiul lui Dumnezeu nu mi-l pot închipui fără lumea asta. Şi cred că raiul va fi tot aici, dar noi vom purta trupuri nemuritoare. Aşa că vom putea cosi toată ziua şi seara vom fi tot aşa de sprinteni ca şi dimineaţa. Boala şi bătrâneţea nu ne vor mai amorţi mădularele, şi noi vom putea munci din zori şi până seara. Poate fi mai mare fericire decât să poţi munci în lumea lui Dumnezeu şi să te minunezi cu ochiul şi simţirea vecinic tânără de lucrurile mânilor lui?"[8] Este frapantă apropierea de imaginea zugravită de Alecsandri în poezia „Plugurile: „Sfântă muncă de la ţară, izvor sacru de rodire,/Tu legi omul cu pământul în o dulce înfrăţire!"[9]

Deşi scriitorul narează din perspectiva Bădicului Vasilie, fire oarecum detaşată de filosofia teologică, care acceptă adevărurile de credinţă fără a le pune la îndoială, convingerile şi atitudinea faţă de creaţiile lui Dumnezeu sunt întocmai ale celuilalt personaj, Ilarie. Esenţa întregii povestiri este de fapt filonul principal al gândirii religioase agârbiciene, şi anume, abordarea învăţăturilor Evangheliei dintr-o perspectivă umană. Omul şi natura sunt văzute într-o unitate indestructibilă, descoperirea lui Dumnezeu venind din contemplarea frumuseţilor naturii şi a armoniei universale.

Finalul povestirii afirmă cu şi mai multă tărie crezul vieţii lui Ion Agârbiceanu, prin vocea lui Ilarie : „Dacă n'ar fi boala, suferinţele şi moartea, lumea ar fi raiul. Şi nu cred ca Dumnezeu să o nimicească! Cine ştie ce înţeles au unele învăţături din scriptură! Dar adevărul ni-l spune inima."[10] Personajul simte că inima sa, sufletul său curat, legat cu atâta sinceritate de Creator şi de creaţiile sale, nu putea greşi sau minţi, deşi, la începutul conversaţiei, îndoiala îi încolţise în minte, şi-i era teamă să nu rătăcească calea din pricina necredinţei în Apocalipsă. Bădica Vasilie la rândul său este transfigurat de dragostea pentru lume şi viaţă a lui Ilarie, încât, cititorul, ajunge firesc la concluzia că viaţa trebuie slăvită, iar „în Evanghelie nu-i decât lumină şi optimism".

În povestirea „Solomon împărat", publicată în *Calendarul dela Blaj pe anul 1931*,Ion Agârbiceanu valorifică câteva elemente preluate din poveştile populare (plasarea acţiunii în timpuri imemoriale, predilecţia pentru limbajul popular), dar şi din scrierile biblice (numele protagonistului - Solomon).

Titlul sugerează cititorului ideea unei povestiri, avându-l ca erou pe adevăratul împărat Solomon. Însă, pe parcurs, lucrurile capătă contur, personajul se construieşte treptat, prin puterea de evocare a celor care-l cunoşteau şi-l admirau. Deşi comparat cu regele Solomon cel înţelept, Solomon cel nou, pare a fi uimit întreaga suflare prin calităţi „mai mari" decât ale celebrului conducător evreu: „dulceaţa cuvintelor" şi „isteţimea lui cea fără pereche". Acestea erau armele prin care Solomon izbândise.Orgoliile o dată adormite prin dulcea otravă a linguşelii, omenirea acţiona parcă sub puterea unei vrăji: „În sat, şi-l smulgeau dela o portiţă

[8] Idem, p.53
[9] Vasile Alecsandri, *Plugurile* în *Poezii*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1985, p.108.
[10] Idem,p.54

la alta.După ce-i merse vestea, şi-l smulgeau satele şi oraşele unele dela altele."[11] Lucrurile luară o atât de mare amploare încât însuşi împăratul fu pus în dificultate: nu se putu hotărî ce funcţie să-i dea lui Solomon, pentru a mulţumi toată lumea.

Împăratul, împovărat de ani, muri într-o bună zi iar poporul, încă delirând, îl proclamă împărat pe Solomon. În zadar a ridicat vocea un bătrân sfetnic, amăgirea întunecase minţile tuturor.

Ţara era în sărbătoare şi se derulau serbările specifice încoronării.Forfota neobişnuită îl determină şi pe moş Nechifor, pădurarul, în vârstă de o sută de ani, retras în pădure, să asiste la încoronare. De la lumânarea sa aprinsă, noul împărat, se mistui într-o clipă, spre uimirea tuturor: „ n'a mai rămas decât o grămejoară de sperlă, ca şi când ar fi ars un snop de pae." Mulţimea era în agonie şi nu putea accepta ceea ce se întâmpla. Unii l-au şi santificat pe Solomon, crezând că dispăruse prin propria-i putere, pentru a apărea din pe tron.Doar bătrânul sfetnic acceptă realitatea, rostită cu atâta naturaleţe de dreptul Nichifor: „A fost o păpuşe de pae. Cum de n'aţi băgat de seamă?"

Prin acest final neaşteptat, scriitorul îşi atinge scopul, şi anume, răsturnarea idolului clădit pe deşertăciuni. Povestirea este un prilej de meditaţie asupra amăgirilor efemere sau asupra falselor valori.

O altă povestire agârbiceană aduce în prim plan potretul preotului- patriot – „Părintele Damian".[12] Contextul istoric pune în valoare faţa bisericească din satul Dumbrăveni (zonă cunoscută autorului, întrucât a slujit în perioada 1910-1916 în parohia greco-catolică Orlat, Sibiu). Este vorba despre perioada premergătoare Marii Uniri, când cei aleşi, cei cu mai multă „învăţătură şi neîncetată cetanie în cărţile cele sfinte şi în cărţile neamului"[13] au putut profeţi sau vedea cu ochii minţii „venirea României", mântuirea românilor ardeleni.

Gândul acesta, al înfăptuirii României Mari, reprezenta pentru toţi cei cu inima română, îndeosebi pentru cei vârstnici, un fel de elixir al tinereţii, un vis împlinit care avea să dea o nouă viaţă, chiar şi celor cu tâmplele ninse. Dintre toţi, părintele Damian, trăia momentul cu anticipaţie, intens, transfigurat : „Mulţi bătrâni au întinerit în Dumbrăveni după venirea României....dar nici unul n'a înverzit ca părintele Damian.Şi la stat şi la purtat se schimbase într'un om la puterea vârstei, deşi număra şaptezeci de toamne.Glasul lui răsuna acum în biserică mai limpede şi mai plin de cântec dulce decât în vremile cele bune ale tinereţii celei dintâi.Şi ţinea nişte cazanii înflăcărate, de-mi pare că aşa nu va mai putea cuvânta decât arhanghelul la capătul veacurilor,vestind venirea Domnului în strălucire."[14] Starea aceasta de graţie îl metamorfozase deplin, aşa precum ar fi făcut-o doar vederea feţei lui Dumnezeu: părea un duh, înconjurat de lumină, emanând „o bucurie aşa de neîmblânzită" încât, pentru toţi cei din jur, era limpede că astfel de lucruri nu puteau veni decât de la Dumnezeu, erau de esenţă spirituală: „ El se putea bucura mai mult decât noi pentru că simţea mai adânc, avea sufletul mai larg...Şi de aceea cred eu că dintre toţi bătrânii satului nici unul

[11] Ion Agârbiceanu, *Solomon împărat* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1931*,Tipografia gazetei „Unirea Poporului", Blaj, p.67

[12] idem, *Părintele Damian* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1925*,Tipografia gazetei „Unirea Poporului", Blaj, pp.77-80.

[13] Ibidem, p.77

[14] Ibidem,p.77

n'a putut întineri ca părintele Damian. Căci, totdeauna, puterea cea frumoasă nu va eşi nici din braţul tare, nici din piciorul iute, ci din suflet."[15]

Animat de aceste sentimente, dar şi în spirit creştinesc, părintele îşi puse casa, masa şi tot ce avea, la dispoziţia armatei române. Făcea toate acestea cu multă bucurie, asumându-şi consecinţele cu seninătate. Pentru că manifestările sale deschise în vremuri tulburi, într-un climat de nesiguranţă politică, erau un risc asumat. Actele sale de patriotism au fost răsplătite cu mult respect din partea armatei române, dar s-au scontat şi cu zile negre, căci părintele a fost arestat, anchetat, şi în cele din urmă încarcerat în ţara ungurească.

În sufletul său bucuria se amesteca cu durerea; nu era atât de afectat de propria-i soartă cât de a celorlaţi, care vor rămâne în urma sa: „În seara despărţirii am stat mult de vorbă cu sfinţia sa şi el ne prorocia ca un proroc şi suferinţele ce vor urma şi biruinţa de la sfârşit.Şi-i curgeau lacrimile neogoite cînd vorbea de batjocurile şi pedepsele ce vor veni, şi strălucea iar ca un arhanghel când pomenea de biruinţă.

Ce săbii ascuţite treceau prin inima lui!

Și atunci mi-am zis eu mai întâi că nu-i lucru uşor a fi domn, să-ți adânceşti sufletul cu învățătura și cetania încât să încapă în el durerile multora."[16]

A murit departe de casă cu gândul la ziua cea mare.Sufletul său rămăsese treaz, dar trupul, îmbătrânit şi slăbit din cauza detenţiei, nu a vrut „să mai slujească".

Sufletul ţăranului cititor nu putea rămâne insensibil în faţa unor pagini vibrânde de dragostea pentru neam şi ţară.Cu siguranţă chipul părintelui Damian a rămas întipărit în memoria lui ca un reper spiritual, ca un model de adevărat creştin şi adevărat român.

Următoarea povestire poartă semnătura lui A. Melin, pseudonim literar al lui Alexandru Lupuleanu. Evocator al trecutului românilor de pe plaiurile Târnavelor, distins cărturar şi îndrumător al tineretului, o viață întreagă închinată luminării neamului său, prin vorbă, prin faptă şi prin scris, Al. Lupeanu-Melin a lăsat pilda unei vieți puse în slujba școlii și culturii românești.[17] Împreună cu colegul şi prietenul său, Iuliu Maior, a întemeiat în 1919 gazeta *Unirea Poporului* din Blaj, al cărui director a fost (1919-1937). În această perioadă s-a tipărit de către aceeaşi redacţie şi *Calendarul dela Blaj*. În exemplarul din anul 1928 apare povestirea menţionată mai sus, *Comoara lui Şofron*.

Povestea se concentrează în jurul unui motiv deja cunoscut în literatura românească: dorinţa îmbogăţirii cu orice preţ. Eroul,Şofron, provine din pătura săracă a ţărănimii, se poate spune că este un veritabil exponent al acestei clase. Casa şi ograda lui vorbeau de la sine: „Nu avea nimic în ograda lui decât cocioaba de casă bătrânească, afumată şi scofâlcită, mai dărăpănată chiar decât coliba lui Pilu, ţiganul. Ba să nu mint, mai avea ş'o hardughie de coteţ împletit din grădele, în care îşi ducea sărăcia de viaţă un purcel zăporît. Încolo cucute şi brusturi, tufărie în toată regula."[18]Se pare că proverbul „La omul sărac, nici boii nu trag" era la el acasă în curtea lui Şofron, pentru că nici el nu avea tragere la muncă, nici puţinul adunat prin munca nevestei sale nu ajungea şi nici purcelul din coteţ nu creştea. Mai mult, soţia sa,

[15] Ibidem, pp.77-78.
[16] Ibidem, p.80.
[17] https://ro.wikipedia.org/wiki/Alexandru_Lupeanu_Melin, accesat în data de 24.07.2015, ora 11,26.
[18] A Melin,*Comoara lui Şofron* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1928*, Tipografia gazetei „Unirea Poporului", Blaj, p.103 .

lelea Mărie, era surdă şi-l scotea din pepeni cu vorbăria ei. Dacă se încumeta să meargă la câmp, Şofron, bombănia în sine şi găsea prilej să plece, să scape şi de muncă şi de gura nevestei: „Decât cu surda la săpă , mai bine cu purcelu'n ogradă". [19] Visul său de a scăpa de sărăcie era legat de purcel.Tot scenariul era bine pus la punct în capul său: avea să îngraşe purcelul pentru a-l vinde şi a cumpăra o viţeluşă; viţeluşa avea să fete şi aşa apuca şi el la două vaci; reveria lui culmina cu momentul înfăţişării sale în faţa consătenilor ca om cu stare: „Să-şi prindă tetea un jug ş'un car şi să meargă la moară ca gazdele. He, he, cum să mai steie Şofron pe ciaglău cu biciul pe umăr şi să-şi mâie vituţele lui.

- Ei Viroană, hăis Mândrae !

Să crepe gazdele de ciudă şi să poţi răspunde şi tu, Şofroane, din car, la binele oamenilor."[20]

Gândul acesta nu-i dădea pace şi face din Şofron, păstrând proporţiile, un fel de Ion, pentru care avuţia nu înseamna pământ, ci car cu vite.

Dar când vedea că lucrurile iau altă întorsătură, se înfuria, ocăra şi vorbea necăjit cu Dumnezeu, cerându-i ajutorul în îndeplinirea dorinţei sale. S-ar fi mulţumit şi cu o comoară în locul carului cu vite.Şi, nu după multă vreme, dorinţa i se împlini, căci găsi o comoară ascunsă în morminte. Autorul însuşi pune această întâmplare mai mult pe seama Aripii Satanei, decât a milei lui Dumnezeu. Până şi Şofron credea acest lucru şi, la găsirea banilor, se gândeşte să nu-şi facă semnul crucii.

Printr-un efect cinematografic, scriitorul,face un salt în timp şi ne proiectează chipul lui Şofron după o lungă perioadă de vreme: „Aproape se însălbăticise, atât era de încruntat la faţă şi de împungăcios....Era certarea vie."[21] Nimeni nu ştia pricina care-l transformase în sperietoarea satului, însă, lumea observase o ciudată apucătură de-a lui, de a păzi o claie de tulei înegriţi de ploi.

Şi astfel, cu inima plină de mânie şi răutate, şi-a dus zilele până pe patul de moarte.Atunci, inima i s-a mai înmuiat şi a mărturisit părintelui despre nebunia care l-a cuprins, atunci când n-a mai găsit comoara acolo unde o ascunsese.Toate visele sale, tot ceea ce dorise cu ardoare o viaţă întreagă, a fost în mâinile sale şi s-a dus într-o clipă.Se simţea îngrozit că Necuratul a pus stăpânire pe el. A încercat să scape prin rugăciuni şi mătănii, însă, se pare că blestemul banilor nu putea fi dezlegat. Mai mult decât pierderea banilor l-a chinuit gândul că un vecin i-a furat comoara, căci prea apucase la de toate. Văzându-se în pragul morţii, alesese să-şi elibereze sufletul de această povară prin spovedanie.Printr-o mărturisire sinceră, Şofron, vrea să ajungă în faţa lui Dumezeu, sărac, aşa cum trăise o viaţă întreagă, dar şi cu sufletul uşurat: „Eu mor, părinte, mor. Comoară nu-mi mai trebue, nici car, nici boi, nici ceglauă ferecate....Nici banii să nu-i mai văd.Dar m'a păscut pe mine un gând care m'a urmărit până la patul de chinuri al morţii. Şi m-am gândit să nu-l duc pe lumea ceealaltă închis în mine.Să-l cunoşti şi Sfinţia ta, ca să scap de el.Să trec mai uşor..."[22]

[19]ibidem, p.104 .
[20]ibidem, p.105.
[21]ibidem, pp.108-109.
[22]ibidem, pp.111-112.

Lait-motivul dorinţei de îmbogăţire a generat o povestire scrisă în scopul educării maselor, clădită pe aceleaşi coordonate ale moralei societăţii creştine : omul să muncească, să se mulţumească cu cât are, pentru că fericirea nu vine din avere ci din mulţumirea de sine a omului.

O paralelă poate fi făcută între Şofron şi Ghiţă din *Moara cu noroc.*Ambele personaje sunt sărace, tânjesc după bani şi un statut social superior şi ajung în cele din urmă să-şi piardă tihna, să-şi tulbure viaţa iremediabil. Deosebirea ar consta în faptul că Şofron, găseşte comoara, dar, nu apucă să „guste" din dulceaţa bogăţiei. Ambii se înscriu în tipul ţăranului naiv, dornic de mai bine, aspiraţie ce devine obsesivă şi ce îi va distruge psihic şi emoţional, evidenţiindu-se astfel consecinţele distrugătoare pe care le are setea de avere asupra omului.

Alexandru Lupuleanu Melin a scris cu predilecţie astfel de povestiri, în care, atmosfera vieţii rurale este redată în forme artistice arpopiate de stilul altor autori transilvăneni precum I.Slavici sau L.Rebreanu. Dovada calităţii scrierilor sale este şi cooptarea sa ca membru al Societăţii Scriitorilor Români din Bucureşti, chiar de către Liviu Rebreanu.

Abilităţile sale scriitoreşti prind viaţă şi în povestiri cu caracter comic. Se poate vorbi în această circumstanţă de un comic de limbaj în speţă, prin folosirea abuzivă a regionalismelor ardeleneşti şi prin stâlcirea unor neologisme. Povestirea „Lupta cu taurii la Bucureşti" aparţine acestui tip de scriitură şi apare în *Calendarul dela Blaj pe anul 1926*.

Titlul este precedat de o precizare - „Din păţaniile lui Niţă Zdrenghea", procedeu folosit în redactarea articolelor din presă şi un mod de a arăta apartenenţa povestirii la un ciclu de povestiri, avându-l drept narator şi protagonist pe Niţă Zdrenghea.

De data aceasta Melin apelează la tehnica povestirii în ramă, similară povestirilor lui Sadoveanu. Autorul joacă un rol dublu.: atât pe el însuşi, redactor al gazetei „Unirea Poporului" de la Blaj, ajuns în comuna Curmătură, în căutare de subiecte jurnalistice, cât şi pe sfătosul ţăran, Niţă Zdrenghea.

Cadrul depănării povestirii este stabilit chiar de la început: domnu Milin, reporterul de la Blaj, „s'o dat în poveşti cu poporu' şezând pe copacii ai cojiţi dela poarta primarelui"[23], prilej potrivit pentru a-l provoca pe Zdrenghea să povestească întâmplarea de la Bucureşti, avându-i de faţă şi pe o parte din ceilalţi eroi ai întâmplării.

Zdrenghea, simţindu-se în centrul atenţiei, începe povestirea frenetic, printr-un şir de exclamaţii şi interogaţii referitoare la teama justificată pe care o aveau în sat legată de tauri, din cauza unei întâmlpări tragice, în urma căreia, un consătean de-al lor, Pavel al Dumitroaii, îşi pierduse viaţa. Acesta era un fel de preambul la adevărata întâmplare cu taurii de la Bucureşti şi pentru ca ascultătorii să pornească cu ideea că ei, ţăranii din Curmătură, sunt pregătiţi şi ştiu cum să se ferească de rău în orice împrejurare.

Motivul plecării la Bucureşti era legat de probleme funciare, pe care Zdrenghea le expune în felul său caracteristic: „Mă a' noşti, conţîlîi ne mâncă leforma.Şi pământu' care ni-se cade nouă pintru patimile noastre din bătaie, chică în gura Saşilor din Ghiberţea.Că ăia au pe diavolu la ei în pozunare.Ung osiile şi agraru le cade lor.Hai şi ne-om duce la Bucureşti să dăm ochi cu ăi domni."[24] În acest scop şi-au format o „diligaţie" din „oameni de frunte şi

[23] A.Melin, *Lupta cu taurii la Bucureşti* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1926*, Tipografia gazetei „Unirea Poporului", Blaj, p.156.
[24]Ibidem, p.158.

slujbaşi de la comună", însoţiţi şi de părintele Duman, „om cu învăţătură".Nu întâmplător l-au ales pe părintele, căci ştiau ei că o dată ieşiţi din sat, din lumea lor, aveau nevoie de îndrumare pentru a răzbi între orăşeni.

Totul este cântărit după legea ţărănească: trenul soseşte la Bucureşti „cam pe vremea când se aşază plugarul pe brazdă, la gustarea ai dintâi", după rezolvarea problemelor se bea „adălmaşu'", trenul„carul ăl de foc" , pleacă spre destinaţie când răsare găinuşa; când văd felinarele stradale li se pare că „s'o scoborât luna din văzduh şi s'o aninat de sfoară la Bucureşti", la film „se înghesuia lumea ca la tăbac, în vremea războiului", sala de cinematograf este descrisă ca „o şură mare, lungă şi lată, cât o livadă" sau ca „balhaus", iar ecranul de proiecţie „un părete pe care-i întins , pe semne la uscare, un lepedeu pogan".

Nici înfăţişarea, nici comportamentul sătenilor nu cadrează cu „petrecania domnească".Vâlcu, cel mai voinic dintre ei, se împinse cu toată puterea prin mulţime şi făcu loc şi celorlalţi. Mulţimea, nemulţumită, îi înjură,iar înăuntru fură apostrofaţi: „Ţarahoii ăştia au venit aci cu prăjinile , parc'ar vrea să se bată cu ungurii!"[25] În sală nu se puteau dumiri asupra ceea ce va urma: unii ziceau că sunt într-o şcoală, alţii că urmează „o corefinţă d'alea cu învăţături", iar stingerea luminii îi năuci complet. Punctul culminant este atins în momentul în care pe ecran este proiectat un film cu tauri porniţi într-o goană teribilă. Efectul asupra bieţilor ţărani este dezastruos. Crezând că totul e aievea şi simţindu-se în pericol, ei ,se mobilizează cu ciomegile şi se îmbărbătează unii pe alţii ca la o luptă adevărată. Reprezentaţia este compromisă, proiecţia se opreşte, iar ei rămân năuci în faţa unei săli hohotind de râs la vederea unui astfel de spectacol. Ba mai mult, găuriseră şi ecranul cu ciomegele. Nici după ieşirea din sală nu erau dumiriţi. Credeau c-au nimerit la „minajerie", adică la circ.Tot părintele fu cel care îi lămuri, văzând cât de tare s-au speriat: „Nu-i aievea ce se arată, numa' năzăreală. Că ies nişte chipuri din maşină şi le mişcă iletrica. Ce se vede, se întâmplă departe. Acolo era *Lupta cu taurii în Spania*. Ţară depărtată.Nouă ţări şi nouă mări până acolo. N'aveaţi de ce vă teme."

În cele din urmă au aflat şi ei ce înseamnă „ciulamatograf", dar îşi aminteau şi acum de spaima grozavă pe care au tras-o la Bucureşti.

Personajul însuşi e plin de haz prin modul în care narează totul. Oralitatea şi autenticitatea sunt principalele caracteristici ale stilului său de povestitor. Limbajul, preluat direct de pe uliţele satului, dovedeşte strânsa legătură a autorului cu lumea rurală şi cunoaşterea în profunzime, nu doar a graiului, ci şi a psihologiei ţăranului român. Felul în care Zdrenghea vorbeşte este tipic pentru clasa socială căreia îi aparţine, iar ironizarea denaturării formei cuvintelor relevă faptul că, sătenii stâlceau cuvintele care nu făceau parte din limbajul lor curent sau pe cele care denumeau maşinării care nu făceau parte din viaţa lor de zi cu zi. Câteva exemple în acest sens sunt: „leforma agrară", „ciulamatograf", „motobilu", „corefinţă", „iletrica".

În ciuda caracterului comic, orientat spre delectarea cititorilor, povestirea are şi substrat moralizator. Atrage atenţia asupra unor aspecte asupra cărora sătenii ar trebui să

[25] Ibidem, p.162.

mediteze mai mult. Cel mai important dintre toate ar fi cititul, care le-ar aduce informaţii despre progresele din lumea ştiinţei şi tehnicii, şi i-ar familiariza cu denumirile noi.

Şi într-adevăr tipul acesta de lectură îl regăseau în calendare.Cititorii calendarelor, având la îndemână astfel de scrieri pline de har, accesibile, îşi puteau astâmpăra setea de cunoaştere, dar totodată, se încărcau spiritual pentru a putea trece cu seninătate peste toate încercările vieţii.

Redactorii calendarelor au desfăşurat o muncă apostolică pentru că, datorită stăruinţei lor, satele au primit învăţătură şi îndrumare potrivite nivelului lor de înţelegere. Din când în când, li se adresa câte un cuvânt de încurajare spre lectură: „Când inima ţi-i cătrănită şi împietrită, când sufletul ţi-i chinuit şi frământat, dacă şti să ceteşti, pui mâna pe o carte şi uiţi necazurile, înălţindu-te în lumea înţelepciunii şi a sfaturilor mângâietoare”.[26]

Bibliografie

- Alecsandri, Vasile, *Poezii*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1985.

Articole

- Agârbiceanu, Ion, *Solomon împărat* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1931*,Tipografia gazetei „Unirea Poporului”, Blaj.
- idem, *Părintele Damian* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1925*,Tipografia gazetei „Unirea Poporului”, Blaj.
- Comşa, Nicolae, *Din Istoria Calendarului* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1947*,Tipografia gazetei „Unirea Poporului”, Blaj.
- Dăncuş, Gheorghe, *Sufletul nostru* în *Calendarul ziarului Tribuna Ardealului pe anul 1942*, Cluj Napoca.
- Melin, A., *Lupta cu taurii la Bucureşti* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1926*, Tipografia gazetei „Unirea Poporului”, Blaj.
- idem, *Comoara lui Şofron* în *Calendarul dela Blaj pe anul 1928*, Tipografia gazetei „Unirea Poporului”, Blaj.
- Nişoreanu, Gheorghe, *Să nu uităm cartea* în *Calendar pe anul 1942 (lipseşte coperta*)
- Subu, Gheorghe, *Culturalizarea satelor* în *Calendarul gazetei Foaia noastră pe anul 1943*,Timişoara.

Periodice

- *Calendarul Foaia noastră pe anul 1935*, Tipografia Naţională S.A.Cluj.

Surse electronice

http://www.psihologiaonline.ro/conferinte/353-scurta-istorie-a-povestilor.html
https://ro.wikipedia.org/wiki/Alexandru_Lupeanu_Melin

[26] Gheorghe Nişoreanu, *Să nu uităm cartea* în *Calendar pe anul 1942 (lipseşte coperta*), p.136

RADU PETRESCU: SELF-PORTRAIT IN A BOOKISH MIRROR

Nicoleta SIMIONESCU
University of Bucharest

Abstract: Nowadays it is utterly important to research the main features of the diary as a genre and explore its functions, forms and conventions. The writings of Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa, Alexandru George and Costache Olăreanu force the reader to admit fictional diaries and to find other means of analyzing them. Their diaries generate the feeling of the voyeur and the impression that the writer is lying to the reader. The diaries written by Radu Petrescu create a character who is a fictional projection of the author. Throughout the pages of the work it could be observed how its memoirs become fiction and how the author withdraws himself in the text and becomes literature.

Keywords: diary, Radu Petrescu, literature, fiction, character

O cercetare critică asupra Școlii de la Tîrgoviște ar trebui să aibă drept scop aducerea în centrul receptării a relației importante pe care acești prozatori o au cu genurile autobiograficului, dar, mai ales, cu deviațiile, ereziile și reciclările sale parodice [1]. Acuzați că s-au situat pe o poziție marginală, blamați că nu au înregistrat ororile perioadei comuniste, *târgoviștenii* au instituit cea de-a doua direcție novatoare din literatura română a anilor ’60-’70, alături de momentul oniric. Această grupare redescoperă *jurnalul*, afirmându-i în mod declarat-programatic suveranitatea estetică. Membrii acesteia nu fac o deosebire tipologică între *jurnal* și *roman*, crezând în echivalarea jurnal-roman și scriind *jurnale* cu convingerea că, de fapt, scriu romane. În această direcție, Mircea Horia Simionescu identifică în *Jurnalul* lui Tolstoi un roman superior romanelor propriu-zise, iar într-un eseu despre colegul de școală și prietenul său, Radu Petrescu, va conchide că, asemenea romanului, jurnalul nu are reguli ferm stabilite, cunoscând evoluții spectaculoare: jurnalul intim publicat în timpul vieții autorului, jurnalul-roman, jurnalul-ficțiune, jurnalul de idei, jurnalul epistolar etc[2]. *Tîrgoviștenii* au scris o proză cu un puternic substrat autobiografic, complet diferită de proza publicată în epocă, ei practică o stranie și impură proză autoreferențială, din care reiese rapid narcisismul textelor. Această egocentricitate narativă apare, probabil, pe fondul fanteziei dictatoriale stabilite de Hugo Friedrich ca însemn al modernității.

Însemnările cu caracter personal, jurnalele sau consemnările zilnice au existat, conform lui Gustave René Hocke, mereu, individul simțind constant nevoia păstrării unei amprente a existenței sale. Debutând fără pretenția literarității, genul biografic a suferit o modificare de statut, care l-a adus în prim-plan abia în secolul al XIX-lea, odată cu scrierile

[1] Florina Pîrjol, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*, Editura Cartea Românească, București, 2014, p. 92.
[2] Mihai Cimpoi, *Anatomia ființei. Școala literară și artistică de la Tîrgoviște,* Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2014, 71.

lui Tolstoi, Baudelaire, Amiel sau Stendhal. Analizând acest gen, Alain Girard, în *Le journal intime*, stabilește că jurnalele scrise între 1800 și 1860 nu sunt scrise cu intenția publicării, iar cele dintre 1860 și 1910 lansează genul în sine. Abia după 1910, diariștii încalcă în mod constant și intenționat clauza secretului, publicându-și jurnalele încă din timpul vieții. Ei nu construiesc jurnalul ca pe un produs al clandestinității, ci, dimpotrivă, caută, de multe ori, lectori-martori. În spațiul românesc, literatura circumscrisă discursului persoanei I transpare din textele postmoderniștilor sau reiese din jurnalele și autobiografiile prozatorilor care aparțin promoțiilor anterioare. Reprezentanții *Școlii de la Târgoviște* au respins încă de la început marile narațiuni și s-au îndreptat spre această specie cu inepuizabile resurse, care tezaurizează și adună fără a ierarhiza. Pentru ei, jurnalul este conceput ca un text literar, care nu mai aparține sertarului. Târgoviștenii refuză amestecul oricărei activități de tip social, menținând faptul autentic al livrescului. Dezideratul *târgoviștenilor* fusese întotdeauna acela de a demonstra că se poate scrie și altfel, într-un moment în care literatura traversa o criză. Spațiul târgovișteanu a validat pactul noneditorialității, scriitorii practicând izolaționismul auctorial. Niciunul dintre ei nu a acceptat niciun fel de comandament al epocii, așteptând, pentru a-și publica operele, o perioadă de liberalizare, oricât de relativă.

Târgoviștenii sunt prozatori *sine qua non* în tentativele de a înțelege mișcările literaturii române din perioada postbelică. Obsedați de "actul sacral al scriiturii" (Petru Creția), instruirea superioară, talentul și măiestria artistică le-au permis practica (uneori și teoretizarea) mai multor genuri literare. De nenumărate ori respins, cenzurat sau condamnat să rămână o scriere de sertar, jurnalul a avut, de-a lungul timpului, o dublă receptare. Pe de o parte, criticii și istoricii literari sondează textul cu scopul extragerii de nuclee expresive, prin evidențierea literarului. Ceilalți, însă, pun accent pe aspectul non-literar al jurnalelor, pe clauzele spontaneității și sincerității. Polarizarea receptărilor nu este vizibilă doar în studiile care abordează genul diaristic în România, ci și în studiile străine dedicate acestui gen. În receptarea literaturii târgoviștenilor, s-au produs, în ultima perioadă, deplasări de accent, lucruri normale într-o literatură care a fost supusă presiunii unor factori de natură extraliterară. Aceste deplasări pot fi privite ca o revanșă a istorie, dar și ca o recunoaștere a calităților literare ale scriiturii membrilor *Școlii de la Târgoviște*.

Început în adolescență, jurnalul lui Radu Petrescu, ca de altfel și al celorlalți târgovișteni, va deveni o formă de manifestare a libertății prin scrisul cotidian, ei optând pentru nealinierea formală și tematică. Din miile de pagini ce conțin notații zilnice, târgovișteanul a extras acele însemnări care erau în concordanță cu traseul pe care și-l dorea pentru volumele publicate antum: *Ocheanul întors* (1977) și *Părul Berenicei (1981)*. Publică cele două volume de jurnal într-o perioadă în care literatura de acest tip era o formă minoră și marginală, iar din jurnalele publicate înainte de 1999 se pot identifica patru teme speficice: *dificultatea de a scrie, reflecții asupra literaturii, lumea din afară*, și, foarte importantă, *tema autorului*[3], de care ține și căutarea identității (dar și construirea unui autoportet).

Cele două volume menționate anterior instituie un aparent raport de adversitate al biografiei cu istoria, pe când volumele apărute după 1989 sunt mai generoase, conțin fragmente pe care autorul nu le-a finisat, dând impresia de autenticitate maximă. Astfel,

[3] Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim,* vol. *III - Diarismul românesc,* Editura Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 335.

canonul se schimbă, orizontul de aşteptare se deplasează, iar acest teritoriu nu va mai fi ignorat sau tratat cu superficialitate niciodată. Volumele publicate antum de autorul târgovişte an sunt hărţi ale mişcărilor sale interioare în care realul este filtrat şi împins în sfera culturalului; el foloseşte practica diaristică ca pe un instrument de observaţie şi autoobservaţie, preia esenţa realităţii şi o transpune în imagini inefabile, în ecouri ale lumii interioare. Cu aceste volume, livrescul, metaliteratura şi autobiografia primesc statut estetic. Existenţa şi autobiografia se metamorfozează în ficţiune, iar jurnalul şi eroul din paginile acestuia sunt o creaţie romanescă.

Printr-un proces intens de rescriere, autorul scoate *Ocheanul întors* de sub incidenţa datei şi îl transformă într-o veritabilă poietică a romanului şi a jurnalului. Cel mai livresc jurnal din literatura română, *Părul Berenicei* scoate în evidenţă lecturile târgovişteanului, dialogul postmodern cu romanele lui Balzac şi Călinescu, cu epopeile lui Homer şi experimentele lui Joyce. Se observă, de asemenea, ajustarea ulterioară a întâmplărilor din jurnal, astfel încât acestea să corespundă faptelor din romanul *Matei Iliescu* (regăsim aceeaşi echivalenţă şi la nivelul structurii: jurnalul este împărţit în 31 de capitole pentru a corespunde celor din roman). Caietul devine un metatext, un metaroman, o cameră de rezonanţă ce introduce o perspectivă critică şi un traseu diferit de lectură a operelor, revizuind critic, în acelaşi timp, textele anterioare. Astfel, trimiterile sunt tot la referenţi literari, nicidecum la un timp istoric concret. Radu Petrescu lasă privaţiunile la marginea textului, acestea putând fi recuperate de un cititor avizat. Orice relatare e un început de mistificare: imaginile se îndepărtează de real şi tind să se îndrepte spre literatură, fără a ne lăsa vreun indiciu despre punctul în care începe mistificarea, deoarece „imaginile ascultă şi de o creativitate care le reînnoieşte, le antrenează pe o orbită imprevizibilă, dar şi de o logică care se subordonează unor invariante, combinaţii şi repetiţii.”[4]

Béatrice Didier distinge, când vine vorba despre gradul de elaborare a jurnalului, două categorii: *jurnalul ca mărturie a vieţii*, din care cenzura este exclusă, care nu acceptă revenirile şi eventualele corecturi (evident, nu este cazul lui Radu Petrescu), şi *jurnalul ca operă literară*, al cărui autor manifestă explicit dorinţa de a face literatură. Radu Petrescu construieşte din experienţele sale interioare materia jurnalelor, pe care, apoi, o transformă în ficţiune: „Literatura mea însă, observ, este viaţă. (…) Azi noapte am citit din notele vechi, ce rău scrise, dar ce cărţi vor ieşi de aici!” Autorul se fereşte tocmai de ceea ce „dă substanţă jurnalelor: fapte mărunte şi adesea lipsite de sens ale zilei. Poate că acest demers are rolul de a exorciza realul, deloc generos cu scriitorul de-a lungul întregii sale vieţi.”[5] Comparând volumele publicate antum cu ediţia integrală a jurnalului lui Radu Petrescu, putem observa cu uşurinţă gradul de elaborare şi de rescriere al celor dintâi.

Scris la aproximativ 25 de ani (între 1951 -1954) la Petriş şi Prundul Bîrgăului, jurnalul din *Ocheanul întors* surprinde dualitatea artistului: omul şi scriitorul (două identităţi complet diferite care se ascund în spatele aceluiaşi semnificant: „acest *altul* este, în fapt, dublul fictiv al eului care se mărturiseste în jurnal, cel care experimentează lumea şi realul

[4] Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţată de Sorin Alexandrescu, Iaşi, Editura Polirom, 2004, p. 94.

[5] Eugen Simion în *Dicţionarul general al literaturii române*, Vol. V- P/R, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 217.

furnizând scriitorului materialul epic sau poetic și acele fragmente de timp a căror reordonare pe dimensiunea *duratei* operei nu poate fi făcută decât de <<privirea calificată>> a artistului”[6]). Astfel, există personajul pe care Radu Petrescu ne permite să-l vedem (arată așa cum vrea el să arate) și personajul ascuns[7] (pe care cititorul încearcă să-l reconstituie). Robert Musil a intuit ambiguitatea eurilor din scrierea diaristică și a afirmat că *eul* din cartea sa nu desemnează nici autorul, nici personajul, ci o combinație variabilă între cei doi, definind stilul autobiografic drept „fictiv autobiografic”. Gombrowicz este convins că Eul care scrie este Altul decât cel care trăiește, că există o diferență între personajul care a trăit și cel care povestește. Identitatea despre care vorbește Lejeune este nominală, eul creat de jurnal nu este nici el identic celui biografic, deoarece există un clivaj între autor-narator și personaj, iar pactul autobiografic este secondat de cel romanesc. Acest lucru este susținut și de Jacques Le Rider, care face o analiză a jurnalelor intime vieneze și descoperă o distanță între instanțe, pe care o denumește „spațiul dintre mine și mine”[8].

Cu sau fără intenționalitate, el își manipulează cititorul, *lucrează* cu textul asemeni unui regizor: „În definitiv, [...] eu în jurnal, aici, mă inventez pe mine însumi...”[9] Radu Petrescu renunță la poetica spontaneității, destructurând tiparele genului și „ignorând programatic granițele dinte jurnal și eseu, dintre comentariul critic erudit și ficțiunea romanescă”[10]. Astfel, „nonficțiunea se transformă, în cele din urmă, într-o ficțiune care își fabrică retorica de care are nevoie, adică un mecanism de funcționare.”[11] Jurnalul târgovișteanului nu este un simplu jurnal; el este parte integrantă și esențială a operei și, în plus, este construit cu o finalitate similară celei descrise de Mircea Horia Simionescu în propriul jurnal: „Urmăresc, deși fragmentar, un *curs epic* și devin prin acumulare *compoziție*, precum orice altă narațiune, sunt pline de *personaje* și conturează în cele din urmă un *erou*, deloc diferit de eroul nuvelelor, romanelor etc., și, pe de altă parte, dezvoltă o *acțiune* lesne decelabilă, datorită căreia eroul și personajele sunt puse în mișcare în vederea unei demonstrații, a unui *mesaj* (de ce să evit termenul atât de uzat?), a unei idei – și nu dintre cele derizorii.”[12] Radu Petrescu afirmă la rândul său, în aceeași direcție: „Substanța jurnalului ca gen literar este, toată, în acest joc de iluzii optice cărora le cazi pradă și din care te salvezi. Eroul jurnalului este o creație ca și eroul de roman și caută a fi receptat ca atare.”[13] Mitologia personală, cerul, aerul, trăirile sunt pretexte pentru construcții care nu mai sunt referențiale:

[6] Ioan Holban, *A treia dimensiune*: http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBANiun7.html, accesat pe 02.06.2013.

[7] “Sunt unii care disprețuiesc jurnalul, dar pe criterii superficiale. Un jurnal este și el o carte ca oricare alta și personajul din el e tot atât de fictiv ca și Grandet din romanul lui Balzac. Dar trebuie înțeleasă convenția”[7] (CMZ, 54). Toate citatele din *Catalogul mișcărilor mele zilnice* (CMZ) sunt din ediția Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice,* Editura Humanitas, București, 1999.

[8] Jacques Le Rider, *Jurnale intime vieneze*, Traducere din limba franceză și prefață de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 91.

[9] Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice,* ed.cit., p.398.

[10] Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 279.

[11] Eugen Simion, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002, p.222.

[12] Mircea Horia Simionescu, *Paltonul de vară,* Prefață de Alex. Ștefănescu, Ed. Albatros și Universal Dalsi, București, 1996, p. 368.

[13] Radu Petrescu, *O singură vârstă*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 68-69.

„Înconjurat de *ocazii (...)* depinde de mine ce vor deveni."[14] Cu o doză de elaborare conștientă, autorul încarcă cu sens lumea în care trăiește, își dă frâu liber fanteziei și transformă evenimente aparent anodine în imagini cu o nouă substanță: „Jurnalul, ca istorie a vieții, e o iluzie. Rămâne un mic exercițiu pur, de componistică"[15].

Portretul pe care diaristul și-l construiește este fictiv[16], toate faptele sunt dilatate în oglinda paginii, proiectate la alte dimensiuni și cu alte încărcături: „Condamnat să nu se vadă niciodată decât în imaginar, condamnat să nu-și vadă niciodată ochii, subiectul e condamnat la imaginar. Stadiul oglinzii e metafora intrării în imaginar, metafora însăși a acestui mic tratat de catoptrică: cartea eului care se privește în oglindă scriindu-se."[17] Imaginea personajului de hârtie evoluează în jurul unui ax al interpretării, dar și în jurul unuia al construcției. Lacan susține că *oglinda* este expresia necesității omului „de a se percepe pe sine ca unitate"[18]. Sabine Melchior-Bonnet în *Istoria oglinzii* consideră că doar pe baza acestei duble priviri, introspectivă și mimetică, individul se poate defini.[19] Cu un ego accentuat, Radu Petrescu se contemplă în coala de hârtie ca Narcis în oglinda apei. Pagina de jurnal, la fel ca oglinda, este „un instrument în primul rând de cunoaștere a sinelui care îi revelează omului direct propria-i imagine, dublul, fantoma, simulacrul, perfecțiunile și defectele fizice, precum și imaginea universului."[20] Astfel, jurnalul ar fi mijlocul prin care un autor se cunoaște, se regăsește, atinge din nou unitatea.

Radu Petrescu transcrie faptul autentic cu un inevitabil coeficient de imprecizie dat de stilistica rescrierii, de lecturile multiple, într-o exersare pluristratificată a stilului, în care imaginarul cultural este o lentilă groasă, un ochean neîntors. Paginile tipărite suferă un laborios proces de literaturizare, prelucrările textuale renegociază funcționalitatea jurnalului, *târgovișteanul* transformându-și discursul diaristic într-o *emanație* a unui personaj (auto)situat în diferitele sale faze evolutive. Scriitura decupează evenimentele trăite de omul Radu Petrescu și pune ordine în dezordinea unei existenţe pline de suferinţe.

Între imaginea reală (semnificatul) și imaginea din text (semnificantul) se interpun filtrul subiectivității[21] și cultura celui care privește și scrie. Imaginile sunt restructurate, sunt transformate definitiv în altceva, după cum explică Maurice Blanchot: „Ceea ce e neobișnuit în această formă hibridă, aparent atât de ușoară, atât de îngăduitoare și, uneori, atât de neplăcută prin confortabila meditație despre sine pe care ea o întreține (ca și cum ar exista cel

[14] Radu Petrescu, *Ocheanul întors,* ed.cit., p.96.
[15] *Ibidem, p.76.*
[16] "Jurnalul e pentru mine o oglindă montată între celelalte foi ale mele în așa fel încât să mărească spațiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, mai adânci, unde privirea ar putea să întâlnească, de exemplu, pe insul prost încălțat, cu haine de-a gata, prea lins în cap, privire ferice și haotic, de la Operă." în Radu Petrescu, *Părul Berenicei,* Editura Cartea Românească, București, 1981, p.9.
[17] Adriana Babeți, "Romancierul – parafraze barhtiene", în *Secolul 20*, nr. 8-9-10/1981, p. 226.
[18] Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Schița unei vieți, istoria unui sistem de gândire*, Traducere din limba franceză de Delia Sepețeanu Vasiliu, Cuvânt înainte de Gheorghe Brătescu, Editura Trei, București, 1998, p. 134.
[19] Sabine Melchior-Bonnet, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2004, p. 205.
[20] Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni,* Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981, p.290.
[21] Ioan Holban, *art.cit.*

mai mic interes de a te gândi la tine, de a te întoarce spre tine), e faptul că ea reprezintă o capcană. Scrii pentru a-ți salva zilele, dar îți încredințezi salvarea scriiturii care-ți falsifică ziua."[22] Autorul *se scrie*: consemnând modul în care evoluează din punct de vedere intelectual, căutând să dea un sens existenței sale, își ficționalizează viața, transformându-se în personaj al propriului jurnal. Astfel, ficțiunea diaristică din cele două volume de jurnal publicate antum prezintă o devenire, cea a personajului Radu Petrescu. Autorul construiește o imagine retușată a sinelui, își proiectează existența și face literatură chiar și atunci când promite să fie autentic. Jurnalele sale conțin o construire a propriei imagini, o autolectură, o mitizare a propriei existențe, cuprinzând absorbția drastică într-o lume posibilă, pe care singur o construiește, a eului creator în diferitele etape evolutive.

Jurnalul cuprinde, de asemenea, istoriile succesivelor rescrieri, în același stil radupetrescian de maturitate, anulând diferențele de vârstă și perspectivă, toate având ca scop atingerea frazei perfecte: „Spunând că între imaginea mea și numele pe care ea îl poartă nu este nicio legătură, n-am vrut decât să întăresc foarte gros ideea de invenție și pe aceea că în jurnal totul se subsumează, absolut, ritmului, ritmul e *personajul* principal, real și aferent."[23]

Într-o însemnare din propriul jurnal, Mircea Horia Simionescu evidențiază, încă o dată, demersul programat al lui Radu Petrescu de a scrie o carte ce urmează traseul uneia de ficțiune, carte ce trebuie nu să imite, ci să oglindească, să refacă unitatea primară a autorului. Radu Petrescu construiește un jurnal intim și de creație în același timp, din dorința de a se cunoaște prin refacerea pe hârtie a traseului interiorității. *Ocheanul întors, Părul Berenicei* și *A treia dimensiune* sunt variantele ajustate, refăcute, lucrate pentru a se transforma în literatură. Jurnalul capătă, astfel, și rol de atelier[24] sau auxiliar[25], fiind o oglindă care reflectă imaginea ideală: „…după publicarea primelor noastre cărți (altceva decât jurnale, cine avea nevoie prin anii '60 de jurnale?), Radu Petrescu a venit cu o idee nouă: să nu respectăm obiceiul îndelung practicat de-a lăsa Jurnalul în sertarele postumității, să le încredințăm tiparului în timpul vieții noastre, pentru că, recitite și supravegheate de însuși autorul, ele sunt cărți, îndeplinesc cel puțin două condiții ale cărții: urmăresc, deși fragmentar, un *curs epic* și devin prin acumulare *compoziție*, precum orice altă narațiune, sunt pline de *personaje* și conturează în cele din urmă un *erou* (autorul însuși), deloc diferit de eroul nuvelelor, romanelor etc., și, pe de altă parte, dezvoltă o acțiune lesne decelabilă, datorită căreia eroul și personajele sunt puse în mișcare în vedere unei demonstrații, a unui *mesaj* (de ce să evit termenul atât de uzat?) a unei idei - și nu dintre cele derizorii"[26] În fond, jurnalul radupetrescian este unul narcisic, *cu autodestinație* (Jean Rousset), un continuu dialog purtat

[22] Maurice Blanchot, "Jurnalul intim și povestirea", traducere de Emil Paraschivoiu, în *Caiete critice*, nr. 3-4/1986, p.51.

[23] Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, ed.cit., p.231-232.

[24] "Caietele acestea, ca și cele ale *Ocheanului întors*, sunt niște caiete de studii, indifferent despre ce e vorba în ele…" (Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, ed.cit.,p.*307*)

[25] "…un fel de debara, ca și romanul, altfel situate însă, în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect prețios. Știm că sunt acolo niște lucruri prețioasem dar ne place să ajungem la ele cu oarecare dificultate…" (Radu Petrescu, *Părul Berenicei*, ed.cit.,p.135)

[26] Mircea Horia Simionescu, *op.cit.*, p.388.

cu sine în afara căruia *târgovișteanul* simte că nu poate trăi[27]. În jurnale apar nenumărate procedee ce țin de autoreferențialitate, de exemplu: autocitarea, exhibarea strategiilor auctoriale, jocul intertextual.

Pentru figura autorului, *a fi* se confundă cu *a scrie*. Aceeași figură este obiectul și subiectul acestei scrieri, personajele acesteia fiind parte a ființei lui. Ca și ceilalți colegi de grup, Radu Petrescu optează pentru un exil interior, întorcându-și ochiul culturalizat spre sine și urmărind extragerea esteticului din real. Caius Dobrescu vede o funcție implicit critică a experimentelor prozatorilor *Școlii de la Tîrgoviște* prin refugiul în tot ceea ce este scris, care îi duce, firesc, la absorbția în con-textul cultural.[28] Prin (auto)ironie, autocitare, scepticism și relativism, *târgoviștenii* promovează ceea ce autorul *Modernității ultime* numește „un discurs liberal", în care își neagă aparent existența ca fapt cotidian, aducând în prim-plan arta, evadarea în lectură, „aer" și Idee.

Scriitori *târgovișteni* au mizat pe conceptual de *text*, au polemizat cu formulele greoaie anterioare, cu realismul tradițional și psihologismul modern și, din scriitori marginali, de nișă, s-au mutat în *canon*, constuind spații textuale complexe, multistratificate, postmoderne. *Școala de la Tîrgoviște* practică un vertij autoscopic. Jurnalele celor cinci autori sunt fișe spirituale sau de aventură spirituală (literatura), cultivând literaritatea în pofida genurilor dominante.

Bibliografie

Bibliografie primară:

Petrescu, Radu. *Jurnal. Ediție integrală*, Ediție îngrijită de Adela Petrescu, Prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014.

Petrescu, Radu, *O singură vârstă*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

Petrescu, Radu, *Ocheanul întors*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Petrescu, Radu, *A treia dimensiune*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Petrescu, Radu, *Catalogul mişcărilor mele zilnice*. Jurnal 1946-1951/ 1954-1956, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.

Petrescu, Radu, *Prizonier al provizoratului: jurnal 1957 – 1970*, Ediţie îngrijită de Ruxandra Mihăilă, Tabel cronologic de Adela Petrescu, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2002.

Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuinţare a timpului*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2009.

Petrescu, Radu, *Prezent şi în acelaşi timp străin*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2011.

Simionescu, Mircea Horia, *Paltonul de vară,* Prefață de Alex. Ștefănescu, Ed. Albatros și Universal Dalsi, București, 1996.

Bibliografie secundară:

Dicționare:

[27] "Nu știu dacă aduc vreun folos prin ce scriu eu și, sincer vorbind, acum nu interesează asta. Ce interesează e calitatea în sine a lucrului și aceasta e traductibilă prin sentimentul, pe care îl am, de a nu exista în afara caietului meu." (Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, ed.cit., p.199)

[28] Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998, p. 156.

Simion, Eugen coord., *Dicționarul general al literaturii române,* vol. V: P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.

Bibliografie teoretică:

Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni,* Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane, București, 1981.

Didier, Bèatrice, *Le journal intime*, Presses Universitaires France, Paris, 2002.

Girard, Alain, *Le journal intime*, Presses Universitaires France, Paris, 1963.

Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Traducere de Luminița Brăileanu, Prefață de Jean Delumeau, Editura Univers, București, 2004.

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Traducere de Irina Margareta Nistor, Editura Univers, București, 2000.

Rousset, Jean, *Narcisse romancier. Essai pur la première personne dans le roman,* Librairie José Corti, Paris, 1973.

Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfațată de Sorin Alexandrescu, Iași, Editura Polirom, 2004

Bibliografie critică:

Bențea, Mircea, *Radu Petrescu. Farmecul discret al autoreflexivității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000.

Berindeiu, Nicolae, *Radu Petrescu-Corpul și textul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011.

Buzera, Ion, *Școala de la Tîrgoviște,* Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

Cimpoi, Mihai, *Anatomia ființei. Școala literară și artistică de la Tîrgoviște,* Editura Bibliotheca, Tîrgoviște, 2014.

Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998.

Dragolea, Mihai, *În exercițiul ficțiunii. Eseu despre Școala de la Tîrgoviște*, Editura Dacia, Cluj, 1992.

Gheorghișor, Gabriela, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Colecția „Aula Magna", Bucureşti, 2011.

Glodeanu, Gheorghe, *Narcis şi oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2012.

Holban, Ioan, Literatura *subiectivă. Jurnalul intim. Autobiografia literară*, Editura Minerva, București, 1989.

Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Școala de la Tâgoviște"*, Editura Paralela 45, București, 2003.

Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Pîrjol, Florina, *Carte de identități. Mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989*¸ Editura Cartea Românească, București, 2014.

Le Rider, Jacques, *Jurnale intime vieneze*, Traducere din limba franceză și prefață de Magda Jeanrenaud, Editura Polirom, Iași, 2001.

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Editura Litera, București, 1998.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim,* vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Articole:

Babeți, Adriana, "Romancierul – parafraze barhtiene", în *Secolul 20*, nr. 8-9-10/1981.

Blanchot, Maurice, "Jurnalul intim și povestirea", traducere de Emil Paraschivoiu, în *Caiete critice, nr. 3-4/1986.*

Cernat, Paul, "Jurnalul lui Radu Petrescu, la capăt" în *Revista 22*, nr. 23/31 mai-6 iunie.

Gregori, Ilina, "Jurnalul lui Radu Petrescu (I)" în *Observator cultural*, nr. 95-96/decembrie 2001.

Ioan Holban, *A treia dimensiune*: http://convorbiri-literare.dntis.ro/HOLBANiun7.html.

Lefter, Ion Bogdan, "Mereu despre jurnal" în *Observator cultural*, nr. 167/ mai 2003.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura româna și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

THE THEOLOGY OF THE*PRINCIPIA*: THE SOURCES OF THE CONCEPT OF DOMINION IN ISAAC NEWTON'S GENERAL SCHOLIUM[1]

Remus Gabriel MANOILĂ
University of Bucharest

Abstract: In this paper I analyse the sources of the concept of dominion in Isaac Newton's addenda to Principia. To this purpose, I discuss the most important theological debates on the General Scholium from the beginning of the seventeenth century. Subsequently, I make a comparison between Newton's text and relevant fragments from two prominent Newtonians, Samuel Clarke and William Whiston. Lastly, I examine Newton's unpublished manuscripts to expose the theological implications of the concept of dominion.

Keywords: Newton, Principia, theology, antitrinitarianism, monarchianism

Introducere

În cea de a doua ediție a *Principiilor Matematice*, publicată în 1713,[2] Isaac Newton introduce un capitol final intitulat „Scolie Generală" (*Scholium Generale*), pe care Bernard Cohen îl consideră „probabil cea mai faimoasă dintre toate scrierile lui Newton".[3] Scolia are rolul unei addende conclusive în care sunt subliniate anumite corolare metodologice, teologice și de filosofie naturală, oferind astfel observații concise referitoare la gravitație, mișcarea planetară, spațiu, metoda bazată pe inducție, forțe active și electricitate, teme teologice și metafizice – cum ar fi omniprezența divină, filosofia naturală carteziană sau pluralitatea lumilor. Aici, în probabil cele mai cunoscute fragmente ale uneia dintre cele mai importante lucrări din istoria științei, Newton formulează binecunoscutul său argument teleologic: „Această alcătuire foarte aleasă a Soarelui, planetelor și cometelor nu a putut să se ivească decât după planul și sub stăpânirea unei Ființe inteligente și puternice".[4] În continuarea tezei creaționiste, Newton evidențiază caracterul monarhic al relației Dumnezeu – lume, care, vom vedea, îi definește și concepția teologică: „Iar dacă stelele fixe sunt centre ale unor sisteme asemănătoare, toate aceste întocmiri printr-un plan asemănător se vor afla sub

[1] *Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.*

[2] *Principiile Matematice ale Filosofiei Naturale* (*Principia Mathematica Philosophiae Naturalis*) apar în trei ediții latine la Londra (1687 și 1726) și Cambridge (1713), ultimele două conținând, cu mici modificări, adaosul final. Prima ediție în limba engleză a fost publicată în 1729, la doi ani de la moartea lui Newton, în traducerea lui Andrew Motte.

[3] I.B. Cohen, *Introduction to Newton's Principia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 241.

[4] Isaaco Newtono, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, Cantabrigiae, 1713, p. 482: „Elegantissima hæcce Solis, Planetarum & Cometarum compages non nisi consilio & dominio Entis intelligentis & potentis oriri potuit."

stăpâniea *Unuia*."[5] Acest enunț, deși se încadrează ca formulare în limitele monoteismului creștin, a fost interpretat ca o afirmație subversivă la adresa ideii de Trinitate.[6] Însă, enunțul nu rămâne în limitele clasice ale teologiei naturale, ci este elaborat în fragmentele următoare, primind referințe biblice și conotații teologice.

Acesta le stăpânește pe toate, nu ca suflet al lumii, ci ca Domnul a toate; și datorită stăpânirii Sale este numit de obicei Domnul Dumnezeu, *Pantocrator* (Atotțiitorul). Căci *Dumnezeu* este un termen *relativ* și este raportat la slujitori. Iar *Dumnezeirea* este stăpânirea lui Dumnezeu, nu asupra propriului corp, cum gândesc cei pentru care Dumnezeu este sufletul lumii, ci asupra slujitorilor.[7]

Astfel, „stăpânirea Unuia" este identificată cu stăpânirea Dumnezeului Scripturilor, „Dumnezeul dumnezeilor și Stăpânul stăpânilor" (cf. Deuteronom 10:17); Ființa puternică și inteligentă care guvernează Universul fizic este, pentru Newton, Pantocratorul Apocalipsei sfântului Ioan (1:8), iar Dumnezeirea nu constituie natura divinității, ci însăși stăpânirea lui Dumnezeu asupra lumii. Cele mai recente cercetări în studiile newtoniene definesc *Scolia Generală*, în primul rând, ca un adaos cu „încărcătură teologică" la principala lucrare de filosofie naturală a lui Isaac Newton.[8] Conceptul de stăpânire, așa cum este el expus în addenda *Principiilor*, are un înțeles teologic, este expresia stăpânirii efective sau a providenței lui Dumnezeu asupra Universului fizic, asupra istoriei omenirii și definiția esenței perfecțiunilor divine.[9] De aceea, noțiunea de „stăpânire" este asociată conceptului teologic de „Dumnezeu al stăpânirii" (*Dominus Deus, dominatio Dei*).

Conținutul *Scoliei*, așadar, integrează o nouă filosofie naturală și o concepție teologică proprie. Referitor la Dumenzeul stăpânirii și la implicațiile sale în gândirea lui Isaac Newton, studiile recente au sporit considerabil înțelegerea dimensiunii teologice a *Scoliei* și, prin aceasta, a unității gândirii newtoniene.[10] În acest sens, depășirea barierelor cognitive dintre

---

[5] *Ibidem*: „Et si Stellæ fixæ sint centra similium systematum; hæc omnia simili consilio constructa, suberunt *Unius* dominio".

[6] Pentru caracterul antitrinitarian al Scoliei Generale, vezi Stephen D. Snobelen, „God of Gods and Lord of Lords. The Theology of Isaac Newton's *General Scholium* to the Principia", în *Osiris* (2), vol. 16, „Science in Theistic Contexts: Cognitive Dimensions", 2001, pp. 169 – 208. Pentru exegeza antittrinitariană din secolul al XVII-lea, versetele biblice care sprijină caracterul monotesit al religiilor iudaică și creștină prin afirmarea unui singur Dumnezeu (*Deus est unus*, spre exemplu Deuteronom 6:4, Marcu 12:29, Galateni 3:20) erau folosite ca argumente pentru caracterul unipersonal al divinității. *Unius dominio* din cel de-al treilea paragraf al Scoliei se încadrează, după unii interpreți, în această tradiție exegetică, dar notele scripturare din addenda *Principiilor*, vom vedea, au trimiteri mult mai precise.

[7] Newtono, *Principia Mathematica* (1726, p. 528), „Hic omnia regit, non ut Anima mundi, sed ut universorum Dominus; & propter dominium suum Dominus Deus dici solet. Nam *Deus* est vox relativa & ad servos refertur: & *Deitas* est dominatio Dei non in corpus proprium, uti sentiunt quibus deus est anima mundi, sed in servos."

[8] Snobelen, „The Theology of the General Scholium", p. 170; Steffen Ducheyne, *The Main Business of Natural Philosophy*, Dordrecht: Springer, 2012, pp. 236 – 253.

[9] „Stăpânirea unei Ființe spirituale îl constituie pe *Dumnezeu* [...] Și dintr-o adevărată stăpânire urmează că adevăratul Dumnezeu este viu, inteligent și puternic, iar din celelalte perfecțiuni, că este suprem sau întru totul desăvârșit." Newton, *Principia*, 1726, p. 528: „Dominatio Entis spritualis *Deum* constituit [...] Et ex dominatione vera sequitur, *Deum* verum esse vivum, intelligentem & potentem; ex reliquis perfectionibus summum esse vel summe perfectum."

[10] Într-un articol publicat în 1990, James E. Force definea „Dumnezeul stăpânirii" ca un numitor comun pentru concepțiile teologice, științifice și politice ale lui Newton, argumentând în favoarea unei concordanțe intime între

diferitele demersuri intelectuale la Newton reprezintă tendința actuală în care este reconfigurată opera (publicată și nepublicată) celebrului filosof al naturii. Așadar, ne vom referi în expunerea noastră inițial la posibilele surse teologice ale conceptului newtonian de Dumnezeu al stăpânirii, ulterior vom analiza implicațiile acestuia în teologia, filosofia naturală și hermeneutica biblică în scrierile lui Isaac Newton.

***Scolia* și contemporanii: contextul polemic**

În schițele de lucru ale *Scoliei Generale*, Newton folosește numeroase trimiteri biblice, la cele mai multe dintre ele renunțând pentru ediția din 1713. În schimb, în *Scolia* din 1726 numărul acestora crește, îndeosebi în notele speciale despre Dumnezeu și spațiu (Fapte 17:27-28; Ioan 14:2; Deuteronom 4:39, 10:14; Psalmi 88:7,8,9; I Regi 8:27; Iov 22:12,13,14; Ieremia 23:23,24), ceea ce denotă încercarea autorului de a fundamenta biblic expunerea teologică. Prin aceasta, concepția lui Newton despre Dumnezeu se distinge de perspectivele deiste ale vremii.[11] Dumnezeul *Scoliei* este un Dumnezeu personal (*Deus meus, Deus vester, Deus Israelis*), adevărat (*Et ex dominatione vera sequitur, Deum verum esse vivum, intelligentem & potentem*), Dumnezeul Vechiului și al Noului Testament (*deus deorum & dominus dominorum*, Deutoronom 10:17; Psalmi 85:2-3; I Timotei 4:15; *dominus deus παντοκράτορ*, I Corinteni 4:18; Apocalipsa 1:8, 16:14, 19:15; *universorum dominus*, Romani

---

acestea. Teologia lui Newton a influențat în întregime știința sa, la fel cum și știința a influențat studiul textual riguros al teologiei sale. (Force, „Newton's God of Dominion: The Unity of Newton's Theological, Scientific, and Political Thought" în *Essays on the Context, Nature, and Influence of Isaac Newton's Theology*, ed. J. E. Force, Richard H. Popkin, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990, p. 78). Într-un mod similar argumentează B. J. T. Dobbs, subliniind finalitățile teologice ale întregii opere newtoniene (referindu-se, în special, la lucrările de filosofie naturală), de vreme ce Newton a fost motivat în studiul naturii de un deziderat teologic, al cunoașterii tainelor acțiunilor divine în creație (Dobbs, *The Janus Faces of Genius. The Role of Alchemy in Newton's Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 253 - 254). Richard S. Westfall remarcă o influență religioasă, nu teologică, asupra filosofiei naturale newtoniene. În legătură cu raportul teologie – știință, istoricul consideră că cea din urmă manifestă o influență mai mare și determină caracterul heterodox al teologiei lui Newton (Westfall, „Newton's Theological Manuscripts" în *Contemporary Newtonian Research*, ed. Zev Bechler, Dordrecht: D. Reidel, 1982, pp. 139 - 140). Stephen Snobelen aduce în discuție corespondențele metodologice ale lucrărilor de filosofie naturală și teologie la Newton. Istoricul canadian evidențiază un „dualism epistemologic" al valorilor de „relativ" și „absolut" utilizate atât în *Principii*, cât și în exegeza biblică (Snobelen, „The Theology of the General Scholium", pp. 202 – 207). Rob Iliffe insistă pe diferențierea disciplinară în analiza epistemologică și metodologică, ca premisă a teoretizării legăturilor conceptuale dintre diferitele arii de interes la Newton (Iliffe, „Abstract considerations: Disciplines and the Incoherence of Newton's Natural Philosophy" în *Studies in History and Philosophy of Science*, 35 (3), 2004, p. 451). O poziție similară este propusă de Steffen Ducheyne, *The Main Business of Natural Philosophy. Isaac Newton's Natural-Philosophical Methodology*, Dordrecht: Springer, 2012, pp. 280 – 281. *Scolia Generală* rămâne premisa unității de gândire la Isaac Newton; conceptului de Dumnezeu al stăpânirii îi este rezervat cel mai mare spațiu în ambele ediții ale addendei *Principiilor*.

[11] În urma analizei manuscrisului 16 din colecția Yahuda, Richard Westfall considera că în perioada anilor 1690 Newton se apropie cel mai mult de teoriile deiste ale vremii, asociindu-l unui demers similar cu al lui Matthew Tindal (adevăratul creștinism constă în religia naturală dobândită pe calea rațiunii naturale). Cf. Westfall, „Isaac Newton's *Theologiae Gentilis Origines Philosophicae*" în *The Secular Mind: Essays Presented to Franklin L. Baumer*, ed. Warren Wagar, New York: Holmes & Meier Publishers, 1982, pp. 15 – 34. O analiză atentă a tuturor manuscriselor care compun schițele pentru *Theologiae Gentilis* arată că scopul lui Newton era realizarea unei istorii a apostaziei religiei originare în antichitate, iar ipoteza deismului newtonian cade. Cf. Force, „The Newtonians and Deism" în *Essays on the Context*, pp. 43 – 73.

10:12). Caracteristica principală a acestei concepții rămâne stăpânirea lui Dumnezeu asupra întregii creații (*Imperator universalis*).

Afirmația lui Newton că termenul „Dumnezeu" este un termen relativ și Dumnezeirea reprezintă stăpânirea lui Dumnezeu asupra slujitorilor a generat critici imediat după publicarea *Principiilor* în 1713.[12] Clericul calvin John Edwards (1637 - 1717) publică în 1714 a treia ediție a lucrării *Some brief critical remarks on Dr. Clarke's last papers*, o critică teologică îndreptată împotriva lui Samuel Clarke și a considerațiilor aceestuia din *The Scipture-doctrine of the Trinity* (1712).[13] În postscriptumul lucrării sale, Edwards denunță aproprierea unor idei teologice heterodoxe în conținutul *Scoliei* lui Newton. Mai precis, teologul englez îl acuză pe președintele Societății Regale de promovarea unor idei antitrinitariene; tăgăduirea publică a doctrinei trinitariene a fost considerată în afara legii în Anglia până în 1813 și pedepsită cu excluderea din funcțiile publice. Acuzația lui John Edwards se baza pe evidențierea asemănărilor dintre argumentele teologice antitrinitariene și limbajul teologic folosit de Newton în *Scolia Generală*. Argumentul lingvistic despre termenul „Dumnezeu" ar avea ca sursă, ca în cazul lui Clarke, lucrarea teologului socinian Iohann Crell (1590 - 1633), *De Deo et ejus attributis* (1630). O perspectivă teologică clasică ar considera că termenul „Dumnezeu" este rezervat exclusiv Divinității pentru că face referire la natura sa. Dintre operele lui Johann Crell știm cu siguranță că Newton a deținut *Comentariul la epistola apostolului Pavel către Tesaloniceni* (1636).[14] Însă, în prima scriere a lui Crellius, *De Deo et ejus attributis*, ca și la Newton, acestui termen i se atribuie o valoare relațională, el se referă la stăpânirea Divinității, nu la natură: „termenul Dumnezeu este în principal un nume de putere și stăpânire".[15] Edwards avea o vastă experiență în polemicile anti-trinitariene, fiind unul dintre cei mai activi teologi trinitarieni în disputele doctrinare ivite odată cu pătrunderea primelor idei sociniene în Anglia. Astfel, analiza lui la fragmentele teologice ale *Scoliei* este una pertinentă în multe privințe, de vreme ce anumite observații își găsesc corespondențe în manuscrisele nepublicate ale lui Newton. Pe lângă argumentul

[12] În a doua ediție a *Scoliei*, Newton aduce un argument lingvistic în sprijinul aserțiunii sale: „Compatriotul nostru Pocock derivă cuvântul *Dumnezeu* din cuvântul arab *du* (și în cazul genitiv *di*) care înseamnă stăpân. Și în acest sens principii sunt numiți dumnezei, *Psalmul* 84:6 și *Ioan* 10:45. Și *Moise* se numește *dumnezeul* fratelui său *Aaron* și *dumnezeul* regelui *faraon* (*Ieșirea* 4:16 și 7:1). Și în același sens sufletele principilor morți odinioară erau numite de popoare dumnezei, dar fals din cauza lipsei de stăpânire." (*Principia*, 1726, p. 528: „*Pocockus* noster vocem *dei* deducit a voce *Arabica du*, (& in casu obliquo *di*,) quæ dominum significat. Et hoc sensu principes vocantur dii, *Psalm*. lxxxiv. 6. & *Joan*. x. 45. Et *Moses* dicitur *deus* fratris *Aaron*, & *deus* regis *Pharaoh* (*Exod*. iv. 16. & vii 1.) Et eodem sensu animæ principum mortuorum olim a gentibus vocabantur dii, sed falso propter defectum dominii.").

[13] Atenția asupra acestei lucrări mi-a fost atrasă de S. D. Snobelen, care în „The Theology of the General Scholium", pp. 191 – 192, relatează despre asocierea lui Newton cu teologia sociniană. Concluzia lui Edwards este mult mai generală, teologul calvin considerând că afirmațiile teologice pe care le fac William Whiston, Samuel Clarke și Isaac Newton conduc la surse antitrinitariene, în special ariane și sociniene. John Edwards, *Some brief critical remarks on Dr. Clarke's last papers; which are his reply to Mr. Nelson, and an anonimous writer and the author of some considerations, &c. Shewing that the doctor is as deficient in the critic art, as he is in theology*, Londra, 1714, pp. 36 – 40.

[14] John Harrison, *The Library of Isaac Newton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 458.

[15] Edwards, *Some brief critical remarks on Dr. Clarke*, p. 36: „Dei vox Potestatis imprimis & Imperij nomen est." Fragmentul din Crellius, *De Deo et ejus attributis* din care citează Edwards este tradus în Snobelen, „The Theology of the General Scholium", p. 192.

lingvistic al *Scoliei* și conceptul de Dumnezeu al stăpânirii, Edwards identifică un alt posibil indiciu al anti-trinitarianismului newtonian, epitetul „Deus summus" (Dumnezeul suprem). Nu doar sursele sociniene amintite generau suspiciuni cu privire la concepția teologică din addenda *Principiilor*, ci și arianismul lui William Whiston, un alt reprezentant al newtonianismului. Prima traducere a unor fragmente din *Scolia Generală* este realizată de Whiston în 1713, anexând celor *Trei eseuri* ale sale fragmentele teologice din *Scolie*.[16] Explicația lui Whiston nu face referire la argumente de natură doctrinară, ci subliniază rolul *Scoliei* pentru sprijinul teologiei naturale. Însă, utilizarea „Unității, Supremației și Stăpânirii" lui Dumnezeu raportate la caracterul relativ al termenului „Dumnezeu" și la distincția implicită între „Dumnezeul Suprem" și „dumnezei inferiori" poate fi interpretată ca o similitudine teologică a newtonienilor. „Dumnezeul suprem", atât pentru socinieni, cât și pentru ariani, implica distincția dintre natura divină a Tatăl și cea a Fiul: pentru tradiția antică, o distincție subordinaționistă a naturilor divine (Fiul este inferior Tatălui), pentru doctrina modernă, o distincție ontologică (Tatăl este singurul Dumnezeu adevărat ca natură, Fiul – om adevărat, născut în mod supranatural din Fecioară). Însă, ambele tradiții heterodoxe întrebuințează distincția *Dumnezeu suprem – Dumnezeu inferior* raportată la persoana Tatălui, respectiv a Fiului. Pentru Edwards, Newton, la fel ca Whiston și Clarke, elaborase în *Scolia Generală* o teologie nefavorabilă dogmei Trinitare prin utilizarea conceptului de stăpânire ca expresie a Dumnezeirii proprie *Dumnezeului suprem*.[17] Asemănările dintre limbajul teologic antitrinitarian și cel folosit de Newton în manuscrisele sale întăresc ipoteza lui John Edwards referitoare la sursa principalului concept teologic al *Scoliei*. Corespondențele pot merge mai departe, suscitând inclusiv analize de hristologie.[18]

Urmând analizei comparative realizată de S. D. Snobelen, pot fi identificate asemănări între catehismul socinian și limbajul teologic al *Scoliei* lui Newton. Două ediții latine ale Catehismului Racovian (socinian sau unitarian) au fost publicate în secolul al XVII-lea. Prima, în 1614, sub titlul *Catecheses Ecclesiarum quae in Regno Poloniae*, cea de a doua, în 1680. La această a doua ediție revizuită a contribuit Johann Crell, teologul socinian propus de

[16] William Whiston, *Three essays. I. The Council of Nice vindicated from the Athanasian heresy. II. A collection of ancient monuments relating to the Trinity and Incarnation, and to the history of the fourth century of the Church. III. The liturgy of the Church of England reduc'd nearer to the primitive standard*, Londra, 1713, pp. 29 – 31.

[17] Edwards, *Some brief critical remarks on Dr. Clarke*, p. 40: „*If the Dominion be Supreme, it makes a Supreme GOD*, where this learned *Knight* seems to me to lay open his Heart and Mind […]The very same which Dr. *Clarke* and Mr. *Whiston* have publickly asserted. If I am not mistaken (and I should be loth to be so, when I am interpreting the Words of so renowned a Writer) He lets us know here, that 'tis his Opinion, that there is a *Supreme GOD*, (*Summus Deus*, which he mentions more than once) and he is made so by the Supremacy of his Dominion, whilst there are other Gods that are *Inferior* and *Subordinate*, they having a lesser Dominion and Power. Who doubts that he means God the Father, by the *Supreme God*, and that the Son and Holy Ghost are implied as *Inferior God's*?"

[18] Un studiu excelent pentru analiza comparativă a surselor sociniene și ideilor teologice din manuscrisele newtoniene a fost realizat de Snobelen, „Isaac Newton, Socinianism, and the One Supreme God", în *Socinianism and cultural exchange: the European dimension of Antitrinitarian and Arminian Networks, 1650-1720*, ed. Martin Mulsow, Jan Rohls. Leiden: Brill, 2005, pp. 241-293. Pentru o analiză succintă a principalelor subiecte hristologice în manuscrisele lui Newton, vezi Maurice Wiles, *Archetypal Heresy. Arianism through the Centuries*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 77 – 93.

Snobelen ca principală sursă a limbajului teologic unitarian[19] folosit de Newton în addenda *Principiilor*. Pe lângă Crell, pentru ediția publicată în 1680 au lucrat Jonas Schlinting, Martin Ruarus, Andrei și Benedict Wissowatius.[20] În a treia secțiune a catehismului, *Despre cunoașterea lui Dumnezeu*, sunt tratate două teme, natura lui Dumnezeu și voința Sa. Capitolul începe cu întrebarea „Ce înțelegi prin termenul Dumnezeu?". Răspunsul socinian seamănă cu aserțiunea *Scoliei*: „Stăpânul suprem al tuturor lucrurilor". Am selectat din capitolul referitor la natura lui Dumnezeu trei puncte doctrinare importante pentru această analiză.

Și pe cine denumești Suprem?

Pe Acela care, prin el însuși, are stăpânire peste toate lucrurile și este independent de orice altă ființă în conducerea stăpânirii Sale.

În ce constă această stăpânire?

Într-o dreaptă și supremă autoritate de a determina orice poate alege (și nu poate alege ceea ce în natura sa este rău și injust) privitor la noi și la toate celelalte lucruri.

Ce se poate cunoaște că Dumnezeu este?

E știut, și fii ferm convins, că există într-adevăr o Ființă care posedă stăpânire supremă asupra tuturor lucrurilor.[21]

Ca și în cazul *Scoliei*, în catehimsul socinian termenul „Dumnezeu" este echivalent termenului „Stăpân". Pentru Newton, cuvântul „Dumenzeu" evocă în mod necesar noțiunile de „stăpânire" și „putere" (vezi nota 8). Astfel, Dumnezeul lui Newton este un Dumnezeu al stăpânirii, pentru că „stăpânirea unei Ființe spirituale îl contituie pe Dumnezeu", iar „o Ființă oricât de perfectă fără stăpânire nu este Domnul Dumnezeu". Plecând de la evidențierea surselor sociniene pentru Dumnezeul stăpânirii din *Scolia Generală*, s-a emis teza unei teologii în ansamblu sociniene în cazul lui Newton sau care împrumută multe elemente doctrinare din teologia socinianã.[22] Însă, la o analiză detaliată a manuscriselor teologice newtoniene pot fi identificate multe elemente (în special hristologice) care infirmă teza

[19] Termenul „unitarian" nu este folosit aici în sens confesional, ci exprimă caracterul unipersonal în conceperea divinității.

[20] Una dintre lucrările lui Andrei Wissowatius (1608 - 1678), *Stimuli virtutum fraena peccatorum*, publicată post-mortem la Amsterdam în 1682, a fost tradusă și publicată ca cea de a teia carte a *Divanului* lui Dimitrie Cantemir în 1698 la Iași. Pentru detaliile istorice, de conținut și contextuale ale publicărilor Catehismului socinian, vezi Thomas Rees, „Historical Introduction", în *The Racovian Catechism with Notes and Illustrations, Translated form the Latin*, traducere în limba engleză de Thoomas Rees, Londra, 1818, i – xcii.

[21] *The Racovian Catechism*, pp. 25- 26: „What do you understand by the term God? The supreme Lord of all things. And whom do you denominate Supreme? Him, who, in his own right, has dominion over all things, and is dependent upon no other being in the administration of his government. […] What is it to know that God is? It is to know, and be firmly convinced, that there actually exists a being who possesses supreme dominion over all things." Pentru argumente în sprijinul acestui ultim enunț, traducătorul recomandă consultarea lucrării lui Crellius, *De Deo et ejus Attributis*., aceeași la care făcea referire cu mai bine de un secol înainte John Edwards în comentariul realizat fragmentelor teologiece ale *Scoliei*.

[22] Herbert MacLauchlan, „Introduction", în Sir Isaac Newton, *Theological Mansucripts*, MacLauclhan (ed), Liverpool: Liverpool University Press, 1950. Maurice Wiles, *Archetypal Heresy. Arianism through the Centuries*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 77 – 93. Snobelen, „The Theology of the General Scholium". Idem, „Isaac Newton, Socinianism". Ducheyne, *The Main Business*, pp. 235 – 283.

sociniană, dintre care enumerăm atotcunoașterea lui Dumnezeu, pre-existența lui Hristos și teoria efectului răscumpărător al jertfei hristice.

Newton, Clarke și Whiston

Asemănări mult mai relevante teologic pot fi identificate între *Scolia* lui Newton și lucrările teologice din aceeași perioadă ale lui Samuel Clarke. Dacă teologul calvin John Edwards compara *Scolia* cu *Învățătura Scripturii despre Trinitate* (1712), corespondențe substanțiale pot fi sesizate și în alte scrieri ale teologului englez. Același concept al stăpânirii fundamentează natura supremă a lui Dumenzeu în raport cu oamenii și cu întreaga creație. Dacă Newton afirma că „stăpânirea unei Ființe spirituale îl constituie pe Dumnezeu", discipolul său confirma că „numai stăpânirea este cea care îl face pe Dumnezeu să fie *Dumnezeu* pentru noi; și, de aceea, Scriptura folosește atât de des cuvântul παντοκράτωρ, *Stăpân peste toate*, ca echivalent pentru titlul de Dumnezeu."[23] Pentru Clarke, „Dumnezeu" este un termen relațional, care denotă stăpânire, fără a indica nimic referitor la substanța Divinității.

[...] cuvântul Dumnezeu în Scriptură este, într-adevăr, un cuvânt relațional de *Putere*, semnificând *Stăpânirea*, *Demnitatea*, sau *Guvernarea* personală. Este evident de aici că în același mod în care spunem *Stăpânul meu*, *Tatăl meu*, *Regele meu*, Scriptura ne învață să spunem la fel *Dumnezeul meu*, *Dumnezeul lui Israel*, și altele asemenea. În schimb, pe de altă parte, nu putem spune *Natura mea Divină*, *Natura Divină a lui Israel* și tot așa.[24]

Pentru Clarke și Newton caracterul funcționalist al limbajului Scripturii determină atât caracterul personal al Divinității, cât și dimensiunea monarhică a raportului Dumnezeu – lume. Similitudinile dintre Clarke și Newton sunt mult mai substanțiale. Conceperea unității dintre Tatăl și Fiul este fundamentată pe stăpânirea comună asupra lumii. Altfel spus, nu unitatea naturii divine sau caracterul ipostasurilor divine determină unitatea dumnezeirii, ci stăpânirea asupra aceleiași monarhii. În lucrarea din 1712 Clarke expunea unitatea dintre Tatăl și Fiul ca o unitate a stăpânirii.

Motivul pentru care Scriptura, deși îl numește pe *Tatăl* Dumnezeu, și, de asemenea, îl numește și pe *Fiul* Dumnezeu, dar în același timp declară mereu că nu există decât *un singur Dumnezeu;* se explică prin faptul că în *Monarhia* Universului există *o singură Autoritate,* originară în *Tatăl,* derivată în *Fiul: Puterea Fiului*, nefiind *o altă* Putere *opusă* aceleia a *Tatălui,* nici *Altă* Putere *în acord* cu cea a *Tatălui;* ci însăși *Puterea și Autoritatea Tatălui,* împărtășită, manifestată și exercitată de *Fiul*.[25]

---

[23] Clarke, *Dr. Clarke's Answer to the Remarks of the Author of, Some Considerations concerning the Trinity, and the Ways of Managing That Controversy*, in *Works*, vol 4, p. 355: „Tis Dominion only, that makes God to be *God* to us; and therefore the Scripture so frequently uses the word παντοκράτωρ, *Supreme over all*, as equivalent to the Title, *God*."

[24] *Ibidem*, p. 352: „That the Word *God* in Scripture, is indeed always a relative Word of *Office*, signifying personal *Dominion*, *Dignity*, or *Government*; is evident from hence; that in like manner as we say, *My* Master, *My* Father, *My* King, and the like; so the Scripture teaches us to say also, *MY* God, The God *of Israel*, and the like: Whereas on the other Side we cannot say, *My* Divine Nature, the Divine Nature *of Israel*, or the like."

[25] Clarke, *The Scripture-Doctrine of the Trinity. In Three Parts. Wherein All the „Texts" in the New Testament relating to that Doctrine, and the Principal Passages in the Liturgy of the Church of England, are collected, compare, and explained*, Londra, 1712, pp. 332 – 3: „The reason why the Scripture, thought it stiles the *Father* God, and also stiles the *Son* God, yet at the same time always declares there is but *One God*; is because in the

Pe lângă Dumnezeul stăpânirii din *Scolia Generală* sau definirea dumnezeirii ca stăpânire asupra lumii, mansucrisele nepublicate ale lui Newton oferă locuri paralele clare pentru enunțul lui Clarke. Într-un manuscris redactat după 1710 în care tratează despre controversele doctrinare din primele veacuri creștine, Newton afirma „că Tatăl și Fiul sunt numiți Dumnezeu [...] se referă doar la stăpânirea lui Dumnezeu pentru a ne deprinde supunerea."[26] Într-un alt fragment al aceluiași mansucris, unitatea dintre Tatăl și Fiul este descrisă exclusiv ca o unitate a stăpânirii, în termeni proprii unui limbaj monarhic.

[...] Fiul, primind toate lucrurile de la Tatăl, fiindu-i supus, îndeplinindu-i voința, stând pe tronul lui și numindu-l Dumnezeul lui, astfel încât există un singur Dumnezeu; cu Tatăl ca Rege și Viceregele său sunt doar un rege. Pentru că termenul Dumnezeu se referă la stăpânirea sa.[27]

Pentru Clarke și Newton, dumnezeirea constă în stăpânirea lui Dumnezeu asupra universului, nu într-o calitate intrinsecă a naturii divine. La fel, dumnezeirea lui Hristos este predicată prin puterea primită de la Tatăl de a stăpâni asupra lumii. Astfel, dumnezeirea (atât pentru Tatăl, cât și pentru Fiul) este conceptualizată prin recursul la raportul monarhic dintre Dumnezeu și lume. Tatăl, fiind sursa dumnezeirii Fiului, este singur Pantocratorul despre care vorbesc Scripturile. În acest sens, interpretările termenului „Dumnezeu" din *Doctrina-Scripturii* și *Scolia Generală* sunt consonante unei concepții teologice antitrinitariene.[28] Astfel, ambele lucrări au suscitat polemici de natură doctrinară, precum și suspiciuni cu privire la autenticitatea addendei *Principiilor*. William Stephens avertiza asupra pericolului pe care îl poate avea lucrarea lui Samuel Clarke pentru unitatea Bisericii Anglicane, asociind ideile teologice din *Doctrina-Scripturii* curentelor heterodoxe din istoria Bisericii. Într-o predică intitulată *Persoanele divine: un Dumnezeu printr-o unitate de natură*, erau vizate anumite afirmații ale lui Clarke.

În această afirmație, unitatea Dumnezeirii este limpede determinată printr-o unitate nu de *Natură* și *Esență*, ci de *Stăpânire* și *Autoritate*. Și, dacă aceasta este *Doctrina Scripturii*, cum dorește să ne convingă autorul, Mântuitorul nostru nu este altminteri Dumnezeu decât în măsura în care Tatăl său a dorit să îl adopte cu sine în Stăpânirea Universului.[29]

Monarchy of the Universe, there is *One Authority*, original in the *Father*, derivative in the *Son*: The *Power of the Son* being, not *Another* Power *opposite* to That of the *Father*, nor *Another* Power *co-ordinate* to That of the *Father*; but it self *The Power and the Authority of the Father*, communicated *to*, manifested *in*, and exercised *by* the *Son.*"

[26] Newton, Yahuda MS 15.5, 98[r]: „father and son be called God […] it relates only to God's dominion to teach us obedience."

[27] Newton, Yahuda MS 15.7, 154[r]:„ the Son receiving all things from the father, being subject to him, executing his will , sitting in his throne & calling him his God, & so is but one God with the ffather as a king & his viceroy are but one king. ffor the word God relates […] to his dominion."

[28] Clarke, *Scripture-Doctrine*, p. 244 – 245: „the Scripture, when it mentions the *One God*, or the *Only God*, always means the Supreme Person of the Father."

[29] Stephens, *The Divine Persons One God by an Unity of Nature: Or, That Our Saviour is One God with his Father, by an Eternal Generation from his Substance, Asserted from Scripture, and the Ante-Nicene Fathers*, Oxford, 1722, p. 4, citat în Force, „Newton's God of Dominion", p. 97: „In this Priposition, the Unity of the Godhead is plainly resolv'd into an Unity, not of *Nature* and *Essence*, but of *Dominion* and *Authority*: And, if this be the *Scripture-Doctrine*, as this Author would perswade us, Our Savour is no otherwise God, than as his Father has been pleas'd to associate him with Himself in the Government of the Universe."

O prezentare a unității dumnezeirii în acești termeni, consideră Stephens, nu este nimic altceva decât o disimulare a unor concepții teologice antitrinitariene, în ciuda atribuirii titlului de „Dumnezeu" Fiului. De aceea, opera newtonianului Clarke s-ar înscrie în genealogia ereziilor ariană și socinianã.[30] Asemănările dintre *Doctrina-Scriputrii* și *Scolia Generală* au generat, de asemenea, întrebări referitoare la autorul addendei *Principiilor*. Pe una dintre copiile celei de a treia ediții a *Principiilor* citite la Trinity College (după 1726) este scris următorul comentariu: „Nu pot stabili cu precizie dacă aceasta a aparținut inițial cavalerului Isaac Newton sau a fost adăugată (cu permisiune) de o altă mână care a făcut corecțiile acestei ediții a lucrărilor sale (pentru că pasajul nu apare în prima ediție). Pare a fi concepută să ofere continuitate planului doctorului Clark. Acel domn îl face pe Domnul Dumnezeu să fie numai un termen relativ."[31] Un membru al Trinity College, cel mai probabil John Paine, sugera că Newton a acceptat ca, în sprijinul teologiei și al teologiei naturale, *Principiile* sale să fie încheiate cu un scurt text realizat de discipolul său, Samuel Clarke. O ipoteză ca aceasta poate fi ușor respinsă dacă sunt consultate atât corespondența lui Newton din primele luni ale anului 1713 (când îi expune lui Roger Cotes motivele pentru care a decis să adauge *Scolia*), cât și manuscrisele sale nepublicate (deopotrivă, schițele *Scoliei*, unde se poate verifica materialul olograf, și scrierile teologice, în care sunt detaliate multe din afirmațiile *Scoliei*).

Isaac Newton a fost asociat și cu un alt discipol în materie de concepție teologică. William Whiston a editat *Cronologia regatelor antice* după moartea lui Newton, a fost primul care a tradus și publicat fragmente din *Scholium Generale* (1713 în *Trei eseuri*, apoi 1717 și 1725 în *Principiile astronomice ale religiei*, 1728 și 1729 în *Corolarii*[32]), iar la un an după moartea lui Newton mărturisea că fostul președinte al Societății Regale a fost cel care l-a influențat cel mai mult în studiul și interpretarea Scripturii. Mai mult, Isaac Newton ar fi fost cel care l-a ajutat să identifice creștinismul originar în forma arianismului antic.[33] Acesta este motivul pentru care mulți istorici contemporani consideră că sursa Dumnezeului stăpânirii din Scolie se regăsește în arianismul secret al concepției sale teologice. Este cazul lui Richard Westfall, autorul principalei biografii a lui Newton. Discutând relația dintre teologie și știință la Newton, Westfall consideră că putem identifica sursa Dumnezeului stăpânirii din Scolie în concepția ariană expusă în manuscrisele teologice private.[34] Aceeași teză este susținută de James E. Force, care specifică rațiuni hristologice în conceperea Dumnezeului *Scoliei*.[35] Astfel, s-ar explica de ce Hristos nu este menționat în addenda *Principiilor* și, în același timp,

[30] *Ibidem*, p. 5.

[31] Stewart, „Seeing through the Scholium: Religion and Reading Newton in the Eighteenth Century", în *History of Sceince*, XXXIV, 1996, p. 134: „Whether this was originally Sir Isaac Newton's Own, or was added (with Allowance) by another Hand that had y^{e} Correction of this Edition of his Works (for the passage is not in the first) I will not determine: It seems design'd to give Countenance to Dr. Clarke's Scehme. That Gentleman makes the Lord God to be only a Relative Term."

[32] Lucrarea cu titlul complet *Sir Isaac Newton's corollaries from his philosophy and chronology, in his own words* apare inițial la Londra în 1728, conținea extrase teologice din *Opticks* (Queries), *Scolia Generală*, prefața lui Roger Cotes la a doua ediție a *Principiilor* și *The Chronolgyof ancient Kingdoms Amended*. Motivele care l-au determinat să realizeze această lucrare le-a expus în *Memoriile* din 1749.

[33] Whiston, *A Collection of Authentic Records*, Londra, 1728, volumul 2, p. 1077.

[34] Westfall, „Newton's Theological Manuscripts", p. 139.

[35] Force, „Newton's God of Dominion", p. 80.

care ar fi miza formulei „Dumnezeul suprem". Pentru Scott Mandelbrote, arianismul lui Newton, deşi este sursa Dumnezeului stăpânirii din Scolie, este mai degrabă o etichetă generală a concepţiilor antitrinitariene pentru secolele XVII – XVIII, mai puţin un sistem teologic în care ideile lui Newton s-ar încadra pe deplin.[36] În acest sens, unele dintre principalele articole doctrinare enunţate de Whiston nu îşi găsesc întru totul ecoul în *Scolie* sau în manuscrisele teologice ale lui Newton. După condamnarea din 1709 pentru promovarea unei doctrine antitrinitariene, Whiston publică o sinteză a poziţiei sale teologice, fapt pentru care a fost considerat de unii cercetători contemporani un „newtonian onest".[37]

(1) Unul şi singurul Dumnezeu suprem al creştinilor este numai Dumnezeu Tatăl.
(2) Cinstirea supremă originară i se cuvine numai Tatălui.
(3) Fiul este inferior şi subordonat Tatălui.
(4) Fiul nu este în mod atoatecunocător precum Tatăl.
(5) Duhul Sfânt este inferior şi subordonat atât Tatălui, cât şi Fiului.
(6) Duhul Sfânt nu a fost niciodată numit direct Dumnezeu sau Stăpân de primii creştini; nici nu a fost invocat vreodată de ei.
(7) Fiul a fost născut sau creat de Tatăl doar înainte de lume.[38]

Textul lui Whiston evidenţiază caracterul subordinaţionist al relaţiilor intratrinitare, dar, deşi identifică pe „Dumnezeul suprem" cu Tatăl biblic, se distinge de limbajul teologic folosit de Newton atât în Scolie, cât şi în mansucrise.

Conceptul de stăpânire în manuscrisele nepublicate

Scolia Generală nu este prima referinţă a lui Newton în care acordă o valoare relaţională termenului „Dumnezeu". Într-un manuscris de istorie bisericească datat în jurul anului 1710, filosoful naturii afirmă că „*Dumnezeu* este un cuvânt relativ şi are acelaşi înţeles ca Stăpân şi Rege, dar într-un grad mai înalt".[39] În fragmentele acestui manuscris, *dominion* este folosit frecvent în conexiune cu doctrinele din antichitatea creştină. Astfel, încercarea de a analiza sursele principiului stăpânirii în teologia lui Newton pesupune identificarea analogiilor teologice cu perioada creştinismului primar în scrierile sale de istorie bisericească . În acest caz, conceptul de Dumnezeu al stăpânirii îşi găseşte sursa în caracterul monarhic al limbajului Scripturii (pe care Newton îl consideră adecvat pentru interpretarea textelor biblice) şi în conceperea monarhianistă a unităţii dintre Tatăl şi Fiul (pe care Newton o consideră forma originară a unităţii dumnezeirii în creştinisum primar). Aşadar, în scrierile

[36] Mandelbrote, „Isaac Newton and Thomas Burnet: Biblical Criticism and the Crisis of ate Seventeenth-Century England", în *The Books of Nature and Scripture: Recent Essays on Natural Philosophy, Theology, and Biblical Criticism in the Netherlands of Spinoza's Time and the British Isles of Newton's Time*, J. E. Force, R. H. Popkin (ed), Dordrecht: Kluver Academic Publishers, 1994, pp. 149 – 177.

[37] Cf. Force, *William Whiston: Honest Newtonian*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[38] Whiston, *An Historical Preface to Primitive Christianity reviv'd*, Londra, 1711, p. 72: „(1) That the One and Only Supreme God of the Christians is no other than God the Father. (2) That the Original Supreme Worship is due only to him. (3) That the Son is Inferiour, as well as Subordinate to the Father. (4) That he is not equally Omniscient with him. (5) That the Holy Ghost is Inferiour as well as Subordinate to both the Father and the Son. (6) That he was never expressly called God or Lord by the first Christians; nor was ever Invocated by them. (7) That the Son was begotten or created by the Father only *before the World*; whatever secret Eternity he had before his Generation or Creation."

[39] Yahuda MS 15.5, f. 98^{r}: „The word God is relative & signifies the same thing with Lord & King, but in a higher degree."

teologice ale celebrului filosof al naturii se observă tendința unei abordări monarhianiste care explică atât caracterul antitrinitarian, pe seama căruia, de obicei, a fost asociat anumitor tradiții antitrinitariene din secolul al XVII-lea, cât și particularitățile teologice care îl diferențiază de tradițiile antitrinitariene ale epocii sale.[40] Interesul pentru antichitatea creștină, care în secolul al XVII-lea englez a jucat un rol esențial în construirea identității confesionale,[41] explică atenția pe care Newton o acordă părinților ante-niceeni,[42] în special în scrierile post 1700. Limbajul manuscriselor teologice este de cele mai multe ori stereotipic și abundă în compilații sau parafrazări de versete biblice, pentru că „toate vechile erezii rezidă în deducții, adevărata credință era în text".[43] Pe de o parte, schițele tratatelor de istorie bisericească sugerează identificarea formei originare a credinței creștine înainte de disputa ariană. Pe de altă parte, disputele teologice din secolul al patrulea se caracterizează prin coruperea limbajului teologic fidel Scripturii prin „deducții metafizice". Prin acestea Newton înțelege conceptele originate în sistemele filosofice și religiile pagâne.

Teologia metafizică a lui Orfeu, Platon și alți filosofi păgâni a început să se răspândească în biserici, în mod vădit, înainte de sfârșitul celui de al doilea secol, și a contaminat nu doar pe aceia care s-au separat de ea [Biserică] și au devenit eretici de seamă, ci și pe mulți alții care nu s-au separat, și care s-au strecurat în mod particular în Bisericile Antiohiei, Romei și în școala de la Alexandria. Din acest motiv nu trebuie să ne mirăm dacă a continuat să se răspândească și să predomine în secolul al patrulea.[44]

Newton stabilește în analiza sa teologică și istorică un important criteriu metodologic, incompatibilitatea dintre teologie și metafizică.[45] Denaturarea învățăturii creștine originare ar fi fost cauzată de intruziunile ideilor filosofice, gnostice și cabaliste, și prin acceptarea imprudentă a învățaților necreștini.

---

[40] Abordare teologică monarhianistă nu reprezintă aici teologia monarhianistă ca atare, cunoscută în istoria bisericească. În primul rând, în cazul epocii lui Newton ar fi un anacronism. De regulă, concepțiile monarhiansite sunt împărțite de istorici în două categorii: dinamice (adopționiste, în unele cazuri) și modaliste, conform cărora este imposibil ca Dumnezeu să fie conceput separat de monarhia (creația sau stăpânirea) Sa. Spre deosebire de socinieni, monarhianiștii nu tăgăduiau preexistența lui Hristos; spre deosebire de trinitarieni și ariani, nu postulau o Treime divină, nici măcar una concepută în termeni subordinaționiști. Aici, sintagma „abordare monarhianistă" este folosită pentru a desemna o poziție doctrinară non-trinitariană, care subliniază unitatea lui Dumnezeu dintr-o perspectivă unipersonală, definită, în primul rând, de caracterul monarhic (μόνος și ἄρχων = un singur conducător) prin care este conceput raportul Dumnezeu – lume: Dumnezeu, ca Monarh al universului.

[41] Jean-Louis Quantin, *The Church of England and Christian Antiquity: The Construction of a Confessional Identity in the 17th Century*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 22 – 23.

[42] Scott Mandelbrote, "Than this nothing can be plainer: Isaac Newton reads the Fathers." In *Die Patristik in der Frühen Neuzeit*, edited by Günter Frank, Thomas Leinkauf, Markus Wriedt. Stuttgart – Bad Constant: Frommann-Holzboog, 2006, pp. 271 – 297.

[43] Newton, Yahuda MS 15.1, f. 11r: „all the old Heresies lay in deductions, the true faith was in the text."

[44] Sotheby Lot MS 255.2, f. 2r: „the metaphysical Theology of Orpheus Plato & other heathen Philosophers began to spread \manifestly/ in the churches before the end of the second century, & infected not only those who separated from her & became hereticks of note, but also many others who did not separate, & particularly that it insinuated it self into the Churches of Antioch & Rome & the scool at Alexandria. And therefore we need not wonder if it still got grownd in the third century & prevailed in the fourth."

[45] Într-un mod similar, în scrierile de filosofie naturală poate sesizată incompatibilitatea acesteia cu metafizica.

[Mulți] scriitori ai primelor perioade nu trebuie considerați ca provenind prin tradiție de la apostoli, ci, fiind primiți în Biserică în mod imprudent, de la teologia păgânilor sau cabaliștilor, în care oameni eruditi se întâmplase să fie educați și instruiți înainte de a deveni creștini, sau de la teologia ereticilor, care, prin trimișii lor, au încercat să corupă Biserica.[46]

Consecința amestecului învățăturii biblice cu filosofia antică a fost denaturarea creștinismului primar. Acest fenomen a generat controverse succesive în interiorul Bisericii care au culminat cu disputa dintre Atanasie și Arie din prima jumătate a secolului al patrulea. Cei doi alexandrini au propus un limbaj teologic în care speculația și conceptele inovative ar fi alterat forma și conținutul învățăturii păstrate prin tradiție apostolică.

Grecii, pentru a-și apăra Biserica de aceste inovații și rătăciri metafizice, și pentru a pune capăt conflictelor ivite, au anatematizat limbajul straniu al lui Arie în câteva sinoade ale lor; și, de îndată ce le-a fost cu putință, au revocat limajul straniu al omousienilor, și au hotărât că trebuie să rămână fideli limbajului Scripturii.[47]

Reconstrucția concepției newtoniene despre dumnezeire are ca punct de pornire ipoteza avansată mai sus, că adevărurile simple ale creștinismului timpuriu au fost corupte cu distincții și abstracțiuni metafizice proprii filosofiei antice și curentelor gnostice. Analizând lipsa consensului referitor la persoana Logosului în Biserica primară, Newton afirmă că „prin aceste exemple se arată că platonismul a început să se răspândească destul de mult în Biserici înainte de sfârșitul secolului al doilea. Așadar, nu trebuie să ne mirăm că a triumfat în secolul al patrulea.”[48] Mai mult, „limbajul neobișnuit” pe care l-au introdus Atanasie și Arie a fost dezaprobat de majoritatea teologilor vremii pentru abuzul de categorii metafizice și considerat impropriu doctrinei Bisericii și inadecvat limbajului biblic. O astfel de atitudine nu a fost lipsită de consecințe în privința definirii unității divine între Tatăl și Fiul, o unitate consacrată în Biserica primelor veacuri ca o unitate a stăpânirii, de altfel, o unitate monarhică.

Arie și Atanasie, ambii, au consternat Biserica cu opiniilor lor metafizice și și-au exprimat opiniile într-un limaj nou, negarantat de Scriptură. […] Bisericile grecești au respins orice teologie metafizică, atât a lui Arie, cât și a omousienilor și au conceput pe Tatăl și pe Fiul ca pe un singur Dumnezeu printr-o unitate monarhică, o unitate a stăpânirii.[49]

Newton confirmă aici criteriul monarhianist al unității dumnezeirii, principiul stăpânirii. Tatăl și Fiul sunt divini pentru că stăpânesc împreună peste același *dominion*.

---

[46] Yahuda MS 15.2, f. 38^{r} (ff. 28^{v}, 32^{v}, 42^{r}): „[Many] writers of the first ages is to be looked upon as not derived from the Apostles by tradition but unwarily brought into the Church from the Theology of the heathens or Cabbalists in w^{ch} learned men happened to be \educated &/ instructed before they became Christians, or from the Theology of the hereticks who by their emissaries endeavoured to corrupt the Church.”

[47] Yahuda MS 15.7, f. 154^{r}.: „The Greek|s| to preserve the Church from these innovations & metaphysical perplexitys & put an end to the troubles occasioned by them anathematized the \novel/ language of Arius in several of their Councils, & so soon as they were able repealed the novel language of the homousians, & contended that the language of the scripture was to be adhered unto.”

[48] Yahuda MS 15.5, f 87^{v}: „by these instances it is manifest that Pla\to/nism began to spread much in the Churches before y^{e} end of y^{e} second century. And therefore we need not wonder if it prevailed in y^{e} fourth.”

[49] Yahuda MS 15.7, f. 154^{r}: „Arius & Athanasius had both of them perplexed the Church with metaphysical opinions & expressed their opinions in novel language not warranted by scripture. [...] the Greek Churches rejected all metaphysical divinity as well that of Arius as that of the Homousians & made the father & son one God by a Monarchical unity, an unity of Dominion.”

Trinitarianismul atanasian sau conceptul de *trias* la Arie deformează înțelegerea tradițională a unității dintre Tatăl și Fiul, în același timp alterând esența monoteismului creștin.

Concluzii

Pe seama fragmentelor teologice din *Scolia Generală* (1713, 1726) s-au lansat diferite ipoteze, după cum am văzut, referitoare la concepția despre Dumnezeu care ar sta în spatele *Principiilor Matematice*. Cele mai utile surse și explicații le găsim în manuscrisele nepublicate de Isaac Newton, cu precădere mansucrise teologice și de istorie bisericească. *Dumnezeul stăpânirii* din addenda *Principiilor* poate fi asociat antitrinitarianismului de secol XVII în măsura în care Newton recurge la autori din această perioadă, dar particularitățile concepției sale și lipsa unor teologi contemporani normativi conduc către o asociere cu doctrinele creștinismului primar. Despre concepția monarhianistă a unității dintre Tatăl și Fiul în creștinismul primar, Newton afirma că „Biserica universală, în perioada primelor două secole, a conceput unitatea Dumnezeirii monarhic și a stăruit împotriva unei unități metafizice."[50] În acord cu interpretarea limbajului scripturar ca limbaj monarhic, conceptul de *Dumnezeu al stăpânirii*, prezent în *Scolia Generală*, devine marca antitrinitarianismului newtonian. Universul fizic se află „sub stăpânirea unei singure Ființe", care guvernează „nu ca suflet al lumii" (aluzie la teosofiile antice), ci ca „Domnul a toate, Pantocrator"; iar dumnezeirea reprezintă însăși „stăpânirea lui Dumnezeu". „Domnul domnilor și Stăpânul stăpânilor" (cf. Deuteronom 10:17) menționat de Newton în concluzia *Principiilor* din 1713 și 1726 este definit în manuscrisele private ca Creator și Proniator al universului și identificat cu Dumnezeul biblic, „Dumnezeul patriarhilor, evreilor și creștinilor".[51]

BIBLIOGRAFIE

Surse primare:

Clarke, Samuel, *The Works of Samuel Clarke*, 4 volume, Londra, 1738.

Edwards, John, *Some brief critical remarks on Dr. Clarke's last papers; which are his reply to Mr. Nelson, and an anonimous writer and the author of some considerations, &c. Shewing that the doctor is as deficient in the critic art, as he is in theology*, Londra, 1714.

Newton, Isaac, MS Keynes 3, „Irenicum, or Ecclesiastical Polity tending to Peace", aprox. 1710, disponibil la http://www.newtonproject.sussex.ac.uk/catalogue/record/THEM00003, accesat la 23.07.2015.

Idem, MS Sotheby Lot 255, „Fragments on miscellaneous theological subjects", 1710 – 1720, disponibil la http://www.newtonproject.sussex.ac.uk/catalogue/record/THEM00127, accesat la 23.07.2015.

Idem, MS Yahuda 15, „Drafts on the Hisotry of the Church", National Library of Israel, aprox. 1710, disponibil la http://www.newtonproject.sussex.ac.uk/catalogue/record/THEM00058, accesat la 23.07.2015.

Idem, *Theological Mansucripts*, editor Herbert MacLauclhan, Liverpool: Liverpool University Press, 1950.

[50] Yahuda MS 15.3, f. 45[r]: „The Church catholick during the two first Centuries accounted the unity of the Deity monarchical, & were zealous against a metaphysical unity."

[51] Newton, Keynes MS 3, p. 46.

Newtono, Isaaco, *Philosophiae naturalis principia mathematica*, Cambridge, 1713 și ediția a treia, Londra, 1726.

The Racovian Catechism with Notes and Illustrations, Translated form the Latin, traducere în limba engleză de Thoomas Rees, Londra, 1818.

Whiston, William, *Primitive Christianity Reviv'd*, vol. 1, Londra, 1711.

Idem, *Three essays. I. The Council of Nice vindicated from the Athanasian heresy. II. A collection of ancient monuments relating to the Trinity and Incarnation, and to the history of the fourth century of the Church. III. The liturgy of the Church of England reduc'd nearer to the primitive standard*, Londra, 1713.

Idem, *A Collection of Authentic Records*, 2 volume, Londra, 1727 – 1728.

Surse secundare:

Cohen, I.Bernard, *Introduction to Newton's Principia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Dobbs, B.J.T., *The Janus Faces of Genius. The Role of Alchemy in Newton's Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Ducheyne, Steffen, *The Main Business of Natural Philosophy*, Dordrecht: Springer, 2012.

Iliffe, Rob, „Abstract considerations: Disciplines and the Incoherence of Newton's Natural Philosophy" în *Studies in History and Philosophy of Science*, 35 (3), 2004, pp. 427 – 454.

Force, James E., „The Newtonians and Deism" în *Essays on the Context, Nature, and Influence of Isaac Newton's Theology*, ed. J. E. Force, Richard H. Popkin, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990, pp. 43 – 74.

Idem, „Newton's God of Dominion: The Unity of Newton's Theological, Scientific, and Political Thought" în *Essays on the Context, Nature, and Influence of Isaac Newton's Theology*, ed. J. E. Force, Richard H. Popkin, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1990, pp. 75 – 102.

Idem, *William Whiston: Honest Newtonian*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Harrison, John, *The Library of Isaac Newton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Mandelbrote, Scott, „Isaac Newton and Thomas Burnet: Biblical Criticism and the Crisis of ate Seventeenth-Century England", în *The Books of Nature and Scripture: Recent Essays on Natural Philosophy, Theology, and Biblical Criticism in the Netherlands of Spinoza's Time and the British Isles of Newton's Time*, J. E. Force, R. H. Popkin (ed), Dordrecht: Kluver Academic Publishers, 1994, pp. 149 – 177.

Idem, "Than this nothing can be plainer: Isaac Newton reads the Fathers." In *Die Patristik In Der Frühen Neuzeit*, edited by Günter Frank, Thomas Leinkauf, Markus Wriedt. Stuttgart – Bad Constant: Frommann-Holzboog, 2006, pp. 271 – 297.

Quantin, Jean-Louis, *The Church of England and Christian Antiquity: The Construction of a Confessional Identity in the 17th Century*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Snobelen, Stephen David, „God of Gods and Lord of Lords. The Theology of Isaac Newton's *General Scholium* to the Principia", în *Osiris* (2), vol. 16, „Science in Theistic Contexts: Cognitive Dimensions", 2001, pp. 169 – 208.

Idem, „Isaac Newton, Socinianism, and the One Supreme God", în *Socinianism and cultural exchange: the European dimension of Antitrinitarian and Arminian Networks, 1650-1720,* ed. Martin Mulsow, Jan Rohls. Leiden: Brill, 2005, pp. 241-293.

Stewart, Larry, „Seeing through the Scholium: Religion and Reading Newton in the Eighteenth Century", în *History of Sceince*, XXXIV, 1996, pp. 123 – 165.

Westfall, Richard S., „Isaac Newton's *Theologiae Gentilis Origines Philosophicae*" în *The Secular Mind: Essays Presented to Franklin L. Baumer*, ed. Warren Wagar, New York: Holmes & Meier Publishers, 1982, pp. 15 – 34.

Idem, „Newton's Theological Manuscripts" în *Contemporary Newtonian Research*, ed. Zev Bechler, Dordrecht: D. Reidel, 1982, pp. 129 – 143.

Wiles, Maurice, *Archetypal Heresy: Arianism through the Centuries*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

A HOUSE FOR MR. BISWAS: THE ROAD TO INDEPENDENCE

Roxana Elena DONCU
"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: A House for Mr. Biswas documents the struggles for independence that marked the lives of most colonials in the decades after the Second World War. Its protagonist, Mohun Biswas, modeled after Naipaul's own father, Seepersad Naipaul a journalist working for The Trinidad Guardian struggles to achieve material independence for him and his family. Disfavoured by circumstances; the effort to escape the whirlpools of history into a safe and peaceful haven nearly destroys him. Like the heroes of his favourite Samuel Smiles' books, Mr. Biswas has to undergo terrible ordeals and to put in considerable effort in order to improve his condition. Compared with his trials and tribulations, the final acquisition of the house in Sikkim Street seems a minor achievement. Yet the general tone of the novel seems to endow Mr. Biswas' rather modest achievement with a heroic dimension, transforming him into a self-made man who conquers difficulties and achieves success "through failures".

Keywords: colonialism, colonial societies, colonial subject, positive and negative freedom

> It is a mistake to suppose that men succeed through success; they much oftener succeed through failures. Precept, study, advice, and example could never have taught them so well as failure has done.
> (Samuel Smiles)

Published in 1961, just one year before Trinidad achieved independence within the British Commonwealth, *A House for Mr. Biswas* recounts the struggles for independence that marked the lives of most colonials in the decades after the Second World War. Its protagonist, Mohun Biswas, was partially modeled after Naipaul's own father, Seepersad Naipaul[1], a journalist working for *The Trinidad Guardian*. Apparently echoing Fredric Jameson's claim that all Third World literature can be read as a national allegory (69), Biswas' struggle to achieve financial independence for him and his family mirrors the efforts of colonial Trinidad on the road to autonomy and self-administration. This effort often leads to despair, due to the fragmented and chaotic colonial society: Naipaul admits that he undertook the writing of *A House for Mr. Biswas* as a therapeutic means to makes sense of the disordered world in which he had spent his childhood:

At first I looked for this release in humour, but as the horizon of my writing expanded I sought to reconstruct my disintegrated society, to impose order on the world, to seek patterns, to tell myself- this is what happens when people are strong; this is what happens when people are weak. I had to find that degree of intellectual comfort, or I would have gone mad. (Rowe-Evans 59)

[1] In 1976 V.S.Naipaul published posthumously his father's book *The Adventures of Gurudeva, and Other Stories*, whose main themes, as in *A House for Mr. Biswas*, are entrapment and escape.

Mr. Biswas' search for order and meaning is simultaneously a discovery of the open possibilities of colonial Trinidad. Naipaul's ironic edge often seems to imply that opportunities are scarce in the colonial context, and success never amounts to much. A tension is embedded, however, in the fabric of the novel - between the bleak perspective of the narrator and character construction. On the one hand Mr. Biswas' steady development from poor peasant to married shop owner and independent journalist and his final achievement of a house of his own is described as a dangerous and tragic adventure; on the other hand this development is predicated along the positive and optimistic lines of Samuel Smiles' *Self-Help* book, the Bible of Victorian liberalism. The book advocates virtues that were central to the social and moral reform of the Victorian era: individualism, independence, self-cultivation and civility and emphasized the value of character, thrift and perseverance. It may be an odd choice of guiding book for a colonial in the 20th century, yet the ghost of Samuel Smiles manages to alter the way Naipaul's novel can be read. For once, the effort that Mr. Biswas invests in living according to such liberal values highlights the conservatism of a part of the Indo-Trinidadian community, reluctant to change and unwilling to admit any such liberal "black sheep" in its bosom; alternatively, it endows Mr. Biswas' rather modest achievement with an heroic dimension, transforming him into a self-made man who conquers difficulties and achieves success "through failures".

Starting with his birth, Mohun Biswas[2] seems to be at odds with his social environment, eliciting prophecies of doom from the midwife. Born "six-fingered and in the wrong way" (11), at the inauspicious hour of midnight, he is foretold by the superstitious midwife to "eat up his own mother and father" (12). The prophecy comes true and Biswas' father dies in an attempt to recover his boy's inexistent corpse, but its fulfillment is ironically construed as the result of heeding superstition: the village pundit advises his parents to keep him away from water, and when Mohun is late one evening, his father, almost certain that he had drowned in the pond, dives for his son's body and drowns. In the meantime, the unlucky child had witnessed the parents' conversation from under the bed, where he had hidden for fear of punishment: the calf under his care had been lost. The absence of his father, on the other hand, becomes a true catastrophe, as Mohun's family is deprived of its only source of protection inside the backward rural Indian community, where the status of women (especially widows) and children is very low. The family is fractured and crumbles: Mohun's elder brothers Pratap and Prasad are "sent to a distant relation at Felicity, in the heart of the sugar-estates; they were already broken into estate work and were too old to learn anything else"(38), his sister Dehuti is taken by their aunt Tara to serve in the household (in exchange she was to be provided with a suitable dowry for marriage), while he and his mother live on the 'back trace' at Pagotes on Tara's generosity. His dependence on distant relatives and the sense of homelessness that haunts him while he is shunted from the back trace to pundit Jairam and Bhandat's rumshop and then back to Pagotes contribute to his longing for the independence and stability that a house and a family of his own would afford. Furthermore, the fact that the family's survival depends on the system of extended kinship suggests that the

[2] In the novel he is always referred to as Mr. Biswas. This can be interpreted, on the author's part, as a gesture of respect and acknowledgement of the dignity that circumstances seem to deny him.

absence of adequate social institutions in Trinidad makes poor people reliant on ancient customs and contributes to the reproduction of inequalities inside the rural Indian community.

The loss of his father and the subsequent disintegration of his family come across as a misfortune again when the land that his mother had sold almost for nothing turned out to have been rich in oil. Circumstances seem to act against Mr. Biswas from his early life: the ominous prophecy that kills his father, the dissolution of his family, the shoving and the moving around from one familial unit to another. Yet in the course of all his wanderings, he acquires the basics of his education and comes into contact with the ideas and the books that will prompt him to begin his career as a journalist. He is educated at the Canadian Mission school, where, together with the usual cruel treatment of poor children, he is offered extensive knowledge on "geysers, rift valleys, watersheds, currents, The Gulf Stream, and a number of deserts" (44), oases, igloos and the First World War. Although in one sense a distinct mark of imperial hegemony and utterly unnecessary, the knowledge of history and geography will prove an occasion for Mr. Biswas to affirm his independence at Hanuman House. At pundit Jairam he is introduced to the Hindu scriptures and instructed in the traditional rituals, which would again serve as a basis for his friendship with Misir and his activity as an Aryan reformer. While employed in Bhandat's rumshop, Mr. Biswas is driven to spend his weekends at Tara's. His uncle Ajodha had purchased from an American traveling salesman "twenty tall black volumes of the *Book of Comprehensive Knowledge*" (61) and after Biswas finished with the mandatory task of reading aloud for his uncle *That Body of Yours* column, he was free to explore the encyclopedia. The hours of reading provide him with the vocabulary he later uses in his articles. At the back trace he takes up reading Samuel Smiles, which develops his longing for individual improvement and achievement and fuel his ambition[3]:

He stayed at the back trace and read Samuel Smiles. He had bought one of his books in the belief that it was a novel, and had become an addict. Samuel Smiles was as romantic and satisfying as any other novelist, and Mr Biswas saw himself in many Samuel Smiles heroes: he was young, he was poor, and he fancied he was struggling. But there always came a point where resemblance ceased. The heroes had rigid ambitions and lived in countries where ambitions could be pursued and had a meaning. He had no ambition, and in this hot land, apart from opening a shop or buying a motorbus, what could he do? What could he invent?" (78)

The bovarism of Mr. Biswas' situation is not accidental: it points to the incompatibility between the protagonist's romantic identifications and the social structure of colonial Trinidad, incapable of accommodating the grand dream of individual achievement. The colonial society breeds alienation just as the bourgeois. The colonial subject is not "hailed" by its native society to pursue any worthwhile ambition - his life projects remain insignificant, but in tune with the actual geographical and historical conditions. The interpellation into individuality occurs, as in Flaubert's novel, from the side of books and the imagination. The subsequent path of Mr Biswas' development can thus be read first and foremost as an aesthetic achievement - an idea that Landeg White partly subscribes to in his

[3] If for Biswas ambition means the achievement of something, for Shama and the conservative Tulsis ambition is defined in entirely negative form: "not to be unmarried, not to be childless, not to be an undutiful daughter, sister, wife, mother, widow." (165)

observation that the real meaning of Mr Biswas' achievement lies in the creation of a coherent and ordered world that he bequeaths to his children. (14) The idea of order points to Naipaul's stated reason for writing the book, the desire to make sense of the world of his childhood. Fiction is seen primarily as a means of understanding and ordering experience, and Mr. Biswas shares with his creator the desire to write in order to give meaning and shape to his life.

Reading Samuel Smiles prompts him to take his life in his hands and look for a job. A casual acquaintance from school had led him to become a sign painter, and he is offered a job in Arwacas, at Hanuman House. In his romantic mood he falls in love with Shama Tulsi and even attempts to write her a love letter. The letter is intercepted by Seth, who in league with Mrs Tulsi gives Mr. Biswas to understand that his gesture might have compromised Shama and that it is his responsibility to marry her. When Mr. Biswas enters Hanuman House and understands its rigid stratification, he realizes that "They had married Shama to him simply because he was of the proper caste, just as they had married the daughter called C to an illiterate coconut-seller." (99) Faced with the prospect of becoming part of the Tulsi organization and surrendering his individuality, Mr. Biswas has the courage to resist: "Mr. Biswas had no money or position. He was expected to become a Tulsi. At once he rebelled." (99) His situation is, however, extremely precarious: on the one hand, his dreams of emancipation are discouraged and unsupported by the colonial society he belongs to; on the other, by rebelling, he renounces the protection offered by the Indian familial system. He never openly acknowledges the dangers of his situation, and the repressed fears place a terrible burden on his unconscious - his nervous breakdown at the Chase, the depressions and spells of bad temper that he often falls prey to are symptoms of a strained psyche.

Initially, his rebellion against the Tulsis takes the form of childish pranks: he invents nicknames for Mrs. Tulsi ('the old queen', 'the old cow', 'the old hen'), her two sons ('the little gods') and Hari ('the constipated holy man'). After he meets Misir, the journalist, his campaign against the Tulsis takes a more definite form: he enrolls in the Aryan movement. The Aryans were a group of progressive Hindus concerned with the reform of their religion: they argued that "idols were an insult to the human intelligence and to God" (119) and played down the importance of caste[4]: "birth was unimportant; a man's caste should be determined only by his actions." Spurred by Misir, the Aryans "passed resolutions that education was important, that child marriage should be abolished, that young people should choose their own spouses." (123) Trying to win first Govind, then Harri on his side, Mr. Biswas engages in propaganda for the Aryan movement. His ideas are first met with indifference, and then with anger. His brothers-in-law report him to Seth, who asks incredulously "you want girl children learning to read and write and picking up boy-friends?" and then rebukes him: "This house is like a republic already." (126) Mr. Biswas' offensive behaviour and his breezy remarks on idol-worship, arranged marriages (which Misir aptly calls 'cat-in-bag' marriages) and girl education arouse the hostility of the Tulsi members. So when Mr. Biswas spills his food on Owad by mistake, his gesture is misapprehended by Govind, who throws himself on him, kicking and punching violently. The result is that Mr. Biswas is given a modicum of

[4] Caste was responsible for the reproduction of inequality and oppression among the Indo- Trinidadians.

independence: Mrs Tulsi allows him to leave the house and establish himself as a shop owner at the Chase, one of the properties belonging to the Tulsi organization.

Before discussing Mr. Biswas' failed enterprise at the Chase, it might be useful to see what the concept of freedom entails. An understanding of the concept of freedom is necessary if we want to appraise the scope of the colonial subject's agency. One of the most famous discussions of freedom can be found in Isaiah Berlin's lecture "Two Concepts of Liberty". The political philosopher distinguishes between two kinds of freedom: negative and positive. Negative freedom can be defined as the absence of constraints. The freedoms of speech, of religion and of movement are explained in negative terms, as the lack of any limitations on the individual's right to choose. Positive freedom[5], on the other hand, presupposes the individual's self-realization: the agent must live in a society, collectivity, group, able to offer him a positive choice among valuable life projects. Mr. Biswas' quest for independence can be seen as an attempt to gain both negative and positive freedom. His revolt and subsequent campaign against the Tulsis highlight his need for negative freedom: he wants to evade from the rigid order of the Hanuman House. Yet the novel seems to emphasize that not negative, but positive freedom is fundamental to the human being's dignity. Mr. Biswas' escape from Hanuman House is not difficult to achieve. What proves a real challenge in the colonial context is the achievement of positive freedom, because colonial society is ill-equipped to offer its subjects any positive content for identifications: as Mr. Biswas remarked earlier, the prospects he was offered for emancipation and self-advancement were very poor. The failures at the Chase and Green Vale occur as an upshot of Mr. Biswas' incapacity to define any worthwhile purpose for his life. His personal aim, articulated during the campaign against the Tulsis was the possession of a house of his own, a personal private space that will provide a sense of security and shelter. However, positive freedom requires the articulation of significant purposes within a collective frame, as it views the individual as an acting and meaning-creating unit inside a collectivity. Significantly, Mr. Biswas is able to fulfill that personal dream only after he is given the opportunity, in Port of Spain, to become a journalist involved in the social and political issues of the island. With his job as a reporter, he even manages to earn the respect of Mrs. Tulsi and her favours. The repeated failures he has to face are a sign that Mr. Biswas has not yet found his life project and is not able to embark on a quest for positive freedom and self-fulfillment. Thus the novel dramatizes the centrality of positive freedom[6]. This difference is essential, as it points to the specificities of colonial societies. In Western societies the centrality of positive freedom is played down because of a long liberal humanist tradition, with its roots in Christianity, which insisted on the importance of the individual/person and made a major contribution to the creation of democratic social and political institutions. As the task of defining life-projects was gradually, during a long process of modernization, consigned to individual agents, it is no wonder that a return to the former institutional and state authority should be regarded with suspicion. Too much

[5] In Berlin's view, positive freedom can be dangerous, as it leads to authoritarianism. Together with Karl Popper he believed that the concept of positive liberty could be used to justify authoritarian or totalitarian rule, like Stalin's in the Soviet Union, which allowed its subjects too little negative freedom.

[6] In Western philosophy, the concept of positive freedom was defended by various thinkers such as Jean Jacques Rousseau, Hegel and Karl Marx.

insistence on positive freedom in societies which are highly individualized is indicative of authoritarian or totalitarian regimes. But the situation is different in colonial societies like Trinidad. Because they were constructed with the sole aim of financial gain, they lack proper social institutions and traditions that should ensure a minimum social cohesion. Without such institutions whose role is to provide a general orientation for life projects, the society remains highly chaotic. Individuals lack the very basis for the construction of subjectivity, as institutions cannot be depended on. The construction of social and political institutions capable of outlining some content for positive freedom becomes a priority in colonial societies. Accordingly, Mr. Biswas' success is largely due to his involvement in journalism - a recently established institution in Trinidad.

Biswas' stays at The Chase and Green Vale are both failed attempts to reach an independent state. At first sight a significant victory in his struggle for independence, the establishment at the Chase reveals to Biswas the insufficiency of negative freedom. It is located in a rural area similar to his native village, and it reminds him of the sense of limitation experienced as a child:" it was like returning to the village where he had spent his early years. […] He knew what lay beyond the sugarcane fields and where the roads went. They went to villages which were just like the Chase; they went to ramshackle towns" (145) His marriage to Shama had taken place as a result of his desire to escape the constraining conditions of his early life- and it had led to another kind of slavery and imprisonment. The dilapidated shop and his inability to identify with the role of shop owner (he is bad at keeping accounts, sells too much on credit, falls easy prey to schemers that want to squeeze money out of him) prevent him from assuming full responsibility for the venture: "that was what Mr. Biswas continued to feel about the venture: that it was temporary and not quite real, and it didn't matter how it was arranged. […] Real life was to begin for them soon, and elsewhere. The Chase was a pause, a preparation." (151) The incompatibility between his Samuel Smiles dreams and his role as shop owner is revealed by his feelings: "After every sale in those early days, he felt he had pulled off a deep confidence trick, and had difficulty in hiding his exultation." (151) Haunted by a sense of his own inadequacy, he once asks Shama "What you would say I was?" (164) Shama's inability to respond draws from him the acknowledgement: "That is the whole blasted trouble […] I don't look like anything at all. Shopkeeper, lawyer, doctor, labourer, overseer- I don't look like any of them." (165) His subjectivity is not defined by any of his current roles, of husband or shopkeeper, as Mr. Biswas does not personally identify with any of them.

After the failure at the Chase and the "insuranburn" scheme pulled off by Seth, Biswas accepts the job of driver and overseer on the Tulsi estate at Green Vale. Driven to despair by his failed venture and fear of depending on the Tulsis for the rest of his life, he decides "that the time had come for him to build his own house." (214) The vision of his house crystallizes for the first time:

He had thought deeply about his house, and knew exactly what he wanted. He wanted, in the first place, a real house, made with real materials. He didn't want mud for walls, earth for floor, tree branches for rafters and grass for roots. He wanted wooden walls, all tongue-and-groove. He wanted a galvanized iron roof and a wooden ceiling. […] The house would

stand on tall concrete pillars, so that he would get two floors instead of one, and the way would be left open for future development." (219)

Mr. Biswas imagines his ideal house as the opposite of any makeshift structure. It is not what Robinson Crusoe would have built on his exotic island. Tree branches, earth, mud or grass do not stand for the natural and the eternal, as in Defoe's novel, but for penury, lowliness and under-achievement. The longing for a real house epitomizes the colonial subject's yearning for a solid societal structure that can accommodate his dreams of self-realization. A solid society is not the makeshift variety, half-made from mock-materials. It should be set up on a firm institutional basis ('stand on tall concrete pillars') which can pave the road forward for individual self-fulfillment ('the way would be left open for future development').

The enormous gap between Biswas' ideal of a society and the local conditions is revealed when he attempts to implement his plan. The house - his first house - is simply hideous. Only one room is finished. The house stands on crapaud[7] pillars, and the children from the neighbouring barracks come and nail nails into the cedar floors; the asphalt on the roof melts under the heat of the sun and changes into "a legion of slim, black, growing snakes" (275) Biswas' failed attempt at building his own house is due both to his lack of means - he borrows the money to build the house from Ayodha and rents the land from the Tulsis - and his dependence on the familial Hindu system. The fact that the house is not able to withstand natural hazards - its roof leaks during rain and turns into asphalt snakes in heat - indicates the precariousness of the colonial subject's situation, caught between a past he rejects and a future he cannot control. Fawzia Mustafa, commenting on the struggles of the colonial subject, contends that:

Naipaul's use of the building metaphor and the asphalt snakes as a frame within which to explore questions of authority between individual and community concerns has the double duty of representing the struggles of an individual trying to break away from one system into another, as well as those of one generation embarking upon the construction of a new and ascendant history. The marked signature of failure that accompanies Biswas' efforts throughout the novel strongly reiterates the suggestion that familial and colonial dependency breeds circumstances in which it is far more difficult to sever relations between the old and the new, or the past and the present, than a simple desire to do so may imply. (70)

The enormous gap between his ideal and the actual house takes its toll on Biswas, who falls prey to despair and finally to a nervous breakdown. His bout of insanity leads Mr. Biswas back to Hanuman House. The unacknowledged precariousness of his life, mirrored in the condition of the house at Green Vale had tormented him secretly. By contrast, the solidity and resilience of Hanuman House appear providential:" He welcomed the warmth and reassurance of the room. Every wall was solid; the sound of the rain was deadened […] the jealousied window, set in a deep embrasure, was unrattled by wind and rain." (308)

After his recovery, Mr. Biswas leaves Shama and the children to Hanuman House and heeds for Port-of Spain. His third attempt at soaring above his circumstances proves successful: he is now on his own, unencumbered by wife and children, and all his past

[7] Crapaud is the French word for toads. Toads and snakes are commonly associated with black magic, sorcery and the devil.

education, the books he has read come to fruition in his newly acquired job as reporter. Although he looks on the years spent at the Chase as barren, and is still haunted by snapshots of his previous nerve jarring experience at Green Vale, these periods have also been times of accumulation and preparation. At the Chase he takes up reading Hindu religion as well as philosophy: Marcus Aurelius and Epictetus; he earns the respect of a book-seller in Arwacas "by buying an old and stained copy of *The Supersensual Life"*[8] and he also "began to dabble in Christianity, acquiring a volume, written mostly in capital letters, called *Arise and Walk*." (189) At Green Vales, he reads the stories in the newspapers on the wall, and he reads to Savi, his daughter, from novels, Marcus Aurelius and Epictetus and buys some Reader's Library cheap editions.

Fawzia Mustafa construes Biswas' journalistic achievement as the consequence of a typical Naipaulian gesture of privileging writing and literacy. Biswas' "discernible independence and authority" are provided "by a faithful adherence in the belief of literacy and writing." (73) While the role books play in Mr. Biswas' emancipation cannot be denied, Mustafa loses sight of the larger social picture. Mr. Biswas' achievement reflects the emergent possibilities of change that first become visible in the urban circles of colonial Trinidad. My contention is that both Biswas' move to Port of Spain (an urban, more diverse and more challenging area) and his co-optation into the local mass-media are instrumental in ensuring his success. Mr. Biswas' first encounter with the world of Port of Spain draws from him an ecstatic response to its variety:

The organization of the city fascinated Mr.Biswas: the street lamps going on at the same time, the streets swept in the middle of the night, the rubbish collected by the scavenging carts early in the morning […] the newsboys, really men; the bread van, the milk that came, not from cows, but in rum bottles stopped with brown paper. (328)

Because "Mr. Biswas' name appeared every day in the Sentinel […] it seemed he had suddenly became famous and rich." (345) His new status will allow him an attempt to reconcile with the Tulsis and recover his family "without indignity". The former returns to Hanuman House had been due to his economic dependence on the Tulsis and had convinced Shama that the security offered by the extended family system was preferable to the vulnerability of the dream of independence nurtured by her husband. The children, Anand and Savi, are lured to come to Port of Spain by the promise of two extraordinary luxuries: Coca-Cola and real ice cream. The transition from the feudal domestic economy to capitalist consumerism is illustrated by the perceived value of "real" versus "home-made" ice cream:" To the children of Hanuman House home-made was not a word of commendation. Home-made icecream was the flavourless (officially coconut) congelation churned out by Chinta" (352) This is contrasted with the elaborate ritual of consuming real ice-cream:

On a high red stool, a revelation and luxury in itself, Anand sat at the counter, and the icecream came. In a cardboard tub, frosted, cold to the touch. With a wooden spoon. The cover had to be taken off and licked; the icecream, light pink and spotted with red, steamed; one preparatory delight after another. (353)

Mr. Biswas and his family are invited by Mrs. Tulsi to share her house in Port of Spain. Although their possessions are scattered about the house, Mr. Biswas does not mind it

[8] A book written by the philosopher Jacob Bohme, a mixture of philosophy and mysticism.

too much, as he feels himself suddenly transformed from visitor into dweller:" It was an experience, so new he could not yet savour it, to find himself turned all at once from a visitor into a dweller, in a house that was solid and finished […] with […] straight concrete walls" (350). The change from visitor into dweller is representative, in a larger sense, not only of the desire to escape transience and reach durability, but also of a newly achieved independence. Throughout the novel, the need for order and durability is closely associated with the desire for independence and emancipation, and this seems to suggest that in the colonial context these two may be conflated. As transience is an effect of colonial dependencies, so durability is a sign of independence. But durability itself may be quite precarious or illusory, as the move to Shorthills proves. Biswas' stay in the Tulsi home in Port of Spain is conditioned first by Owad's college education in the city and by his return. In a sense, although he is now respected by Mrs. Tulsi, he is still financially dependent on his wife's family. The acquisition of the house in Sikkim Street is the result of his intense saving during his work for *The Trinidad Sentinel* and the income accumulated from his job as Community Welfare Officer.

Mr. Biswas' career as a journalist mirrors the changes in the social and political consciousness of colonial Trinidad. At first, under the guidance of Mr. Burnett (the editor) Biswas is a reporter on the lookout for sensational news: his articles range from "Four Children Roasted in Hut Blaze", "White Baby found on Rubbish Dump", "Daddy Comes Home in a Coffin" to the touring of the island as The Sentinel Scarlet Pimpernel[9] secretly giving away prizes. The romanticism of the Scarlet Pimpernel role appeals to the reader of Samuel Smiles, and no one is more upset when Mr. Burnett is replaced by a new regime of facts associated with the seriousness of the war. The regime articulates a new objective role for the island press as a provider of serious coverage of the war events. The new mottos are "Don't be bright, just get it right", "News, not views", "The rightest news is the brightest news". Mr. Biswas has to write about various institutions and organizations like the Lunatic Asylum, Chacachacare Leper Settlement and the Young Offenders' Detention Institution in order to keep in line with the requirements of the official government. Having escaped from the feudal order represented by Hanuman House and its sovereign power, Biswas is now incorporated into the networks of modern disciplinary and panoptic power (the mass media is one of the fundamental ISAs[10] in any society): "It was his duty to praise, to look always beyond the facts to the official figures; for it was part of the Sentinel's new policy of sobriety that this was the best of all worlds and Trinidad's official institutions its most magnificent aspects." (395)

Resigning from *The Sentinel*, he is offered a job as Community Welfare Officer by the head of the Community Welfare Department, Miss Logie. This is the period of his life he enjoys most: he has a high salary and he strikes a friendship with the unusual Miss Logie, an energetic woman whom he finds "neither pompous nor aggressive, as he had found women in authority inclined to be."(524) When Miss Logie invites him and his family for a short holiday at her holiday house on the beach, his life takes on a new meaning and dignity. A

[9] One of the most famous heroic characters in a popular book by Baroness Emma Orczy. Scarlet Pimpernel was a mysterious character who saved aristocrats during the Reign of Terror that followed the French revolution.

[10] Ideological State Apparatuses (Althusser), which work by reproducing the fundamental beliefs of a society, making them appear natural and unquestionable.

holiday was an unexpected luxury for working people, and the children had only dreamed about it in their English compositions. Yet this happy period is suddenly terminated when the department is abolished following the political campaign of one of Trinidad's main parties. The campaign for the abolition of the department is ironically rendered as a substitute for a proper political programme, since the parties are less concerned with the elaboration of an adequate and efficient political platform and more inclined towards empty rhetoric: "The party of Southern businessmen to which Shekar belonged had started a campaign for the abolition of the department: a distinguished cause, long sought, for no party had a programme, though all had the same objective: to make everyone in the colony rich and equal." (539)

Mr. Biswas' acquisition of the house in Sikkim Street is the acme of colonial achievement. It is a real achievement, as it has been gained through serious work and sustained effort; and yet the condition of the house and the debts contracted by Mr. Biswas reveal the limitation of the colonial subject's endeavour. At close inspection, the house proves less solid that it had appeared to Mr. Biswas on his first visit: "The staircase was dangerous; the upper floor sagged; there was no back door; most of the windows didn't close; one door couldn't open; the celotex panels under the eaves had fallen out and left gaps between which bats could enter the attic." (6) The debt Mr. Biswas had incurred remains to be paid by his children, as his health deteriorates and he is unable to work as much as before. Yet the possession of the house brings with it an independence and a dignity which refashion his relationship with Shama: "Since they had moved to the house, Shama had learned a new loyalty, to him and to their children; away from her mother and sisters, she was able to express this without shame, and to Mr. Biswas this was a triumph almost as big as the acquiring of his own house" (2). Even if the condition of the house is a painful reminder of the constrictive colonial circumstances, its possession remains a symbolic token of victory. It is a small, yet rightly won victory, and it gives Mr. Biswas the sense of belonging that Naipaul sees as the fundamental ennobling feature of the human being:

How terrible it would have been, at this time, to be without it: to have died among the Tulsis, amid the squalor of that large, disintegrating ad indifferent family; to have left Shama and the children among them, in one room; worse, to have lived without even attempting to lay claim to one's portion of the earth; to have lived and died as one had been born, unnecessary and unaccommodated.[11] (8)

It seems that for Mr. Biswas the dream of independence has come true, although not through economic or material success, but through hard work and renewed efforts after each failure. The "would have been" of the quotation points, however, to the other possibility, which loomed threatening on the horizon all the time, and which Mr. Biswas escaped by the skin of his teeth. Colonial success becomes thus a matter of personal effort, the changing circumstances after the war and contingency.

Works cited:

[11] Mr. Biswas's thoughts underline the tragic dimension of the novel, by echoing King Lear's complaint that "unaccommodated man is no more than such a poor, bare,/ forked animal" (927)

Berlin, Isaiah. *Two Concepts of Liberty. An Inaugural Lecture*. Oxford: Oxford University Press, 1958

Garebian, Keith. "The Grotesque Satire of A House for Mr Biswas". *Modern Fiction Studies* vol.30, 1984: 487-496.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text* vol. XV, 1986: 65-88

Naipaul, V.S. *A House for Mr. Biswas*. London: Picador, 2003

Mustafa, Fawzia. *V.S.Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

Rowe-Evans, Adrian. "V.S.Naipaul - A Transition Interview". *Transition* vol.8, no.40 1971:59

White, Landeg. *V.S.Naipaul: A Critical Introduction*. London: Macmillan, 1975

SLAVICI AND THE PEDAGOGICAL VOCATION

Adela Cristiana GORCEA
"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Whether a journalist, politician or clerk, Slavici always worked with conviction. His passion was being a teacher, proving a vocation for this job. In the paper SLAVICI AND THE PEDAGOGICAL VOCATION we present the revealing of his vocation and its manifestation while writing books, analyzing different representative paragraphs. Slavici discovered his pedagogical talent in Șiria, Arad and Timișoara. While he was a pupil, he successfully assisted a child so as to pass his first exam. At Timisoara he supervised two girls of four and five years to learn writing and reading by playing, in Romanian, Hungarian and German. At the end of his life he wrote papers and handbooks for his own teaching program, applied in Bucharest: The Grammar of Romanian Language, Universal History, A Handbook for the Secondary School, The Rational Education, and Physical Education. All of these show Slavici vision in Pedagogy – through interdisciplinary, in psychology – through the theory of a needs' hierarchic system, and in history, through placing Romania both in Orient, as well as in Occident.

Keywords: pedagogical vocation, learning method, handbook, education, vision.

1. Introducere

Om de cultură în egală măsură apreciat și controversat, Slavici a avut o viață asemănată de Torouțiu cu „o tragedie, în care acțiunea dramatică se desfășoară într-un crescendo vibrant"[1]. Jurnalist, om politic sau funcționar, Slavici a avut o activitate la fel de plină și de zbuciumată. Adevărata mulțumire o găsea însă în activitatea didactică, pentru care a simțit întotdeauna atracție și a avut mereu disponibilitate. În calitate de elev sau de cadru didactic, Slavici a purtat cu sine acea calitate fără de care omul de la catedră nu își găsește locul și rostul: **vocația pedagogică**. În prezenta lucrare, ne-am propus să demonstrăm, pe baza unor selecții din scrierile lui Slavici, punctul zero și punctul cel mai înalt al drumului său în cariera didactică.

2. Slavici – dascăl în devenire

Perioada în care era elev i-a oferit lui Slavici posibilitatea de a-și descoperi aptitudinile pedagogice. În memorialistică, el evocă acele vremuri:

„Aflându-mă la Arad în clasa a III-a, am făcut din întâmplare cunoștință cu o depărtată rudă prin alianță din partea tatei, soția notarului orășenesc Urbany, născută Chirilescu. Dânsa m-a poftit în zile de sărbători la masă. Singurul ei copil, un băiat răsfățat și oarecum obraznic, a prins slăbiciune de mine. Profitând de aceasta, **nu numai că am ajuns a-l face să se deie pe brazdă, dar în scurt timp l-am făcut să-l pregătesc pentru examenul în virtutea căruia**

am fost primit în a doua clasă primară. Astfel mi s-a făcut reputațiunea de-mblânzitor de copii." (S_1, p. 214)

„Restauratorul avea două fetițe, una de vreo șapte, iar alta de vreo nouă ani, amândouă foarte drăgălașe, dar și neastâmpărate, copii crescuți pe genunchii mușteriilor. Părinții lor țineau ca ele să-nvețe limba maghiară și ca să umble mai puțin printre picioarele oamenilor adunați pe la mese. **Profesorul Crăciunescu a stăruit să le pună sub purtarea mea de grijă, ceea ce s-a și făcut**." (S_1, p. 214)

„Unul dintre vecinii și bunii mei prieteni de la Șiria, al doilea dintre fiii grofiței, rămăsese repetent în clasa a IV-a (…). (…) **nu mă-ndoiam că la mijloc e numai lipsă de cuvenită purtare de grijă** și că el poate să treacă în timpul anului viitor, ca pregătit în particular, două examene, atât cel pentru clasa a IV-a, cât și cel pentru clasa a V-a**. Am luat deci hotărârea de a mă pregăti acasă pentru examenul de clasa a VIII-a, și de a-l pregăti pe el pentru cele două examene**." (S_1, p. 216)

Conform mărturisirilor lui Slavici, tactul, empatia, aptitudinea pedagogică, intuiția, optimismul pedagogic l-au caracterizat încă din vremea școlarității. Posibil ca aceste momente din existența sa să fi constituit punctul de plecare al nuvelei *Purceluș cu coada sfredel*, în care este pus în situația, ca elev în clasa a VI-a la Timișoara, unde învăța nemțește, să supravegheze două fetițe de patru-cinci ani. În fragmentele ce urmează, se observă parcursul ascendent al elevului de atunci, care ajunge în mod intuitiv, rapid, la o metodă de scris-citit, fără a-și propune:

„Ce să faci cu doi copii neastâmpărați, cu care nici nu prea poți să vorbești, căci nu știi tu limba lor și n-o știu ei pe a ta? (…) Fusesem însă, din întâmplare, și eu copil și cunoșteam din propriile mele fapte slăbiciunile copiilor. Am scos dar creionul, am luat o bucată de hârtie și **am început să desemnez** în linii simple fel de fel de bazaconii, o scară, un scaun, o masă, o casă, un cățeluș, o pisică, un purcel cu coada sfredel (…). **Eu întrebam ce-i aceasta? Ele îmi răspundeau pe nemțește** și se simțeau foarte fericite că știu să răspundă. **Le spuneam apoi cum se zice în limba maghiară**, și ele încă se simțeau și mai fericite că știu și așa" (S_2, p. 570).

„(…) o zi, două în urmă ele **au pus mâna și pe pană**, ca să-și facă mâzgăliturile pe hârtie, ca mine. (…) Am întrat în voile lor și ne-am pomenit că **au început să mă întrebe ele pe mine**: „Ce e asta?" și să se simtă foarte fericite că știu să le facă toate atât de bine ca eu să ghicesc ce au pus pe hârtie." (S_2, p. 571)

Învățam pe atunci în școală, între multe altele, și istoria Egiptului, și îmi suna de tot amar în ureche vorba „hieroglife", pe care profesorul nostru o rostea cu gura plină. „Ce lucru mare?" mi-am zis însă. Parcă fetele mele nu știu și ele **scrierea hieroglifică? Uite, așa se începe! Îți cauți de treabă și-i lași pe copii să-și facă cheful** după cum îi îndrumează firea,

să se deprindă a purta pana, și te pomenești că știu să scrie și să citească în felul lor." (S_2, p. 571)

„Așa numai, ca să scap de o nevoie, din comoditate, ca să nu-mi iau întreținerea degeaba, fără plan de mai-nainte croit, **am ajuns să-mi pun fetițele să scrie mai întâi pe *1*, apoi pe *0*, apoi pe *6* și pe *9* și una câte una toate cele zece cifre**, și ele se simțeau foarte fericite că le știu scrie și spune nu numai nemțește, ci și în limba maghiară." (S_2, p. 571)

„**De ce să nu trecem și la litere**!?" mi-am zis acum. Cel ce știe să facă pe *1*, face și pe *i*, cel ce face pe *0* face și pe *o* și combină din *o* și *i* pe *a*, ba trece la *d* și la *g*. Scrii mereu vorbe scurte și pe înțeles și ajungi în curând să le scrii și să le citești toate." (S_2, p. 571–572)

„Vara, (…) fetițele mele nu știau, ce-i drept, bine limba maghiară, dar **scriau și citeau deslușit cele scrise de ele.**" (S_2, p. 572)

„(…) **cel mai bun metod** de a-i îndruma pe copii să se astâmpere și să învețe cu plăcere a citi și a scrie e să-i pui să facă „purceluși cu coada sfredel", dar nu cu creionul, ci cu pana (concluzia mamei – n. n.). Iar lucrul acesta poate să-l facă orișice mamă ce știe să scrie și să citească." (S_2, p. 572)

Nu întâmplător am ținut la selectarea acestor pasaje din nuvela amintită, care, întreagă, constituie un document valoros legat de o parte din împrejurările în care Slavici și-a descoperit vocația didactică. Așa cum se întâmplă în multe situații din viață, descoperirile se fac din întâmplare. Învățarea începe într-un mod intuitiv, de la desene care, executate de însuși Slavici, aflat în rolul de îndrumător, captează atenția fetițelor. La vârsta de patru, respectiv cinci ani, acestora li se pare spectaculoasă apariția diferitelor forme sub ochii lor. Urmează latura utilă a învățării, care se derulează ca într-o joacă, obiectele desenate fiind numite în limba germană, apoi maghiară. Această etapă este explicată prin experiența „profesorului", care a fost cândva copil. Etapa este reluată ca un fel de feedback, atunci când rolurile se schimbă. Elementul de noutate, necesar în orice activitate care implică învățarea eficientă, îl constituie de data aceasta instrumentul scrierii, care devine pana, mânuită acum de micile eleve, într-un proces de imitare a „profesorului". Mândria descoperirii unei metode personale de a se ocupa de copii atât de mici este raportată la experiența școlară: scrierea hieroglifică, despre care Slavici aude la școală, primește o altă conotație în situația inedită de învățare, ea reprezentând o scriere înțeleasă doar de autoarele ei, fetițele pe care le are în grijă. De aici până la executarea literelor și a cifrelor nu este decât un pas, ea se realizează prin combinația primelor elemente grafice deja cunoscute, într-un elan pe care, mai târziu, pedagogia îl va numi *optimism pedagogic*. Putem afirma că Slavici introduce, fără să își propună, reale elemente de metodică în literatura sa. Etapa finală este a descifrării propriilor elemente de scriere de către executantele lor, ceea ce reprezintă evaluarea întregii activități. Este de remarcat insistența pe starea micilor eleve implicate în procesul învățării: „erau foarte fericite". Scriitorul accentuează starea de spirit pozitivă care însoțește învățarea elevelor sale, și care se explică prin mulțumirea reușitei pe baza efortului propriu. Descoperim un Slavici

care, încă de copil, avea înclinație spre echilibru și susținea rolul climatului psiho-afectiv în învățare.

Dimitrie Vatamaniuc analizează educația de care scriitorul a avut parte la Șiria, învățătorul Dimitrie Voștinari fiind adeptul pedepselor de tot felul, inclusiv al bătăii. În mod firesc, Slavici a respins mai târziu o astfel de modalitate primitivă de a educa, protestând prin literatura sa, dar și prin scrierile cu caracter pedagogic. El reia această atitudine peste ani:

„(…) se poate învăța în casă și nu iute-iute, ca să se treacă programul, ci pe îndelete și după pofta inimii (…) numai jucându-ne cu copilul, ca să-i facă lucrul plăcere. (…) Copilul împins de firească lui pornire de a ști și de a înțelege scotocește mereu și întreabă. Răspunde la întrebările lui, ba întreabă-l și tu când nu te întreabă el.” (S_3, p. 52–53)

La vârsta maturității, Slavici arată că a învățat de la dascălul său din Șiria ce să nu facă și cum să nu se poarte cu elevii. Pedagogia pe care o promovează este bazată pe încurajare, înțelegere, atitudine destinsă în relația dascăl–elev.

Evocarea acestui episod din trecutul său școlar primește încă o valență: cu suficientă modestie, scriitorul recunoaște accesibilitatea metodei aplicate de el și îndeamnă spre folosirea ei de către orice adult care cunoaște scrisul și cititul. O idee care se desprinde din nuvelă este și aceea că aproape oricine se poate implica în educarea copiilor, dacă face apel la experiența din copilărie. Antoine de Saint-Exupéry va relua ideea mai târziu: „nu poți vedea bine decât cu inima. Esențialul e invizibil pentru ochi.”[2].

3. Slavici – autor de lucrări cu caracter pedagogic

Vocația dascălului, prefigurată încă din copilărie, este dovedită de cunoscuta activitate a lui Slavici în diferite instituții de învățământ. Corespondența cu Iacob Negruzzi stă mărturie a înclinației sale spre domeniul pedagogic:

„Încât pentru teren, mai mult mi-ar plăcea acela al învățământului. Deși nu am studiat filosofia, de vreo zece ani trăiesc din lecțiuni; astfel am învățat metodica din praxă. Apoi simțesc că nimic nu aș putea să fiu mai bine decât profesor. Am aplecare pentru astă lucrare și-mi place să vorbesc. Pregătit aș fi, prin studiul privat din științele ce privesc viața socială: istoria, geografia, statistica și filosofia”[3].

„nu este carieră pentru care aș senți mai multă aplicare decât pentru acea profesorală”[4]

Cuvintele scriitorului confirmă tocmai vocația pedagogică, fiindcă doar o persoană înzestrată cu înnăscute calități poate învăța metodica din practică. Studiul individual atât de necesar dascălului constituie baza pregătirii lui Slavici, în domenii diferite, și îi îndreptățește dorința de a îmbrățișa cariera didactică.

Nivelul cel mai înalt al manifestării vocației îl constituie **realizarea de suporturi pedagogice,** prin lucrările și manualele pe care le-a scris, după mărturisirea sa, ca bază pentru un program de studii propriu, aplicat la Azilul „Elena Doamna” și la Institutul „Ioan

Otteteleşanu". Ne vom limita aici la evidenţierea elementelor definitorii pentru Slavici–dascălul.

Preocuparea pentru elementele de gramatică a limbii române s-a materializat în scrierea lucrării *Gramatica limbii române. Partea I. Etimologia*, în 1914, când era membru corespondent al Academiei Române. Slavici face precizarea că lucrarea sa nu este un manual, întrucât oficial gramatica nu reprezintă, în vremea sa, o disciplină oficială de studiu în şcoală. Totuşi, el evidenţiază rolul cunoaşterii regulilor gramaticale de către elevi, ele fiind „începutul a toată disciplina intelectuală, deci temelia bunei rânduieli în lucrarea omenească de orişice fel" (S_4, p. 5). Lucrarea sa este destinată specialiştilor în domeniul limbii, care vor să aprofundeze problemele referitoare la etimologie, şi reprezintă o pledoarie pentru revizuirea ortografiei stabilite de Academia Română în acel timp, de ale cărei reguli scriitorul nu a ţinut seama în elaborarea lucrării. El exprimă cu multă convingere opinia referitoare la încercările Academiei de a pune la punct o scriere simplificată:

„(…) a făcut o binevoitoare, dar zadarnică încercare de a rezolva problema scrierii corecte şi-n lipsă de îndestulătoare pregătire gramaticală. Ea n-a avut dar în vedere şi oameni care au îmbătrânit scriind româneşte şi dând lecţiuni de gramatică românească." (S_4, p. 6)

Recunoaştem în aceste rânduri pe Slavici drept critic al Academiei Române, instituţie care nu ţine seama de graiul viu al poporului. Fără îndoială, părerile lui Eminescu au avut o serioasă influenţă asupra sa. Poetul îi spunea:

„(…) vorbele nu se născocesc, ci răsar ca firele de iarbă pe câmp, limba românească nu e, cum se zicea, „fiica" celei latine, ci mai veche decât aceasta, şi românească e orişice vorbă de care se folosesc toţi românii fiindcă o rostesc uşor, le sună bine la ureche şi are pentru dânşii un înţeles bine hotărât." (S_1, p. 36)

În subtext descoperim conştiinţa lingvistică pe care ambii scriitori o aveau, şi care trecea de orice bariere formale sau instituţionale. Slavici este dispus a-şi oferi experienţa lingvistică pentru a-i obişnui pe vorbitorii de limbă română cu exprimarea corectă şi, cu onestitate, subliniază rolul discuţiilor cu Eminescu, Odobescu, Caragiale şi Coşbuc, precum şi rolul manualelor înaintaşilor şi ale contemporanilor în crearea lucrării sale. Disponibilitatea pentru această activitate poate fi numai a dascălului dedicat profesiei şi animat de o puternică dragoste pentru limba poporului:

„Cunosc ca numai puţini dintre contimporanii mei graiul viu al poporului român şi mi-am dat silinţa să cunosc şi cartea românească, atât cea din zilele noastre, cât şi cea mai veche, şi pot astfel să-mi dau seamă ce este şi ce nu este bine românește." (S_1, p. 36)

Alături de înclinaţia spre cunoaşterea şi răspândirea limbii române, Slavici s-a aplecat şi asupra cunoaşterii istoriei, în dorinţa de a stabili locul poporului român în istoria universală. Lucrarea sa *Istoria universală, manual pentru învăţământul secundar* este, aşa cum arată titlul, construită pentru şcoală, dar şi pentru toţi cei care vor să îşi cunoască istoria. Cu aceeaşi

onestitate, Slavici arată că originalitatea lucrării constă în modul de prezentare, conținutul fiind „o compilațiune, o adunare de date și de constatări făcute de alții" (S_5, p. V). De asemenea, contribuția personală constă în valorificarea lucrărilor din manuscrisele lui Eudoxie Hurmuzachi, la care a lucrat. Slavici enunță și punctele slabe ale scrierii sale, absența unor hărți și a unor tabele cronologice, dar o motivează prin faptul că lucrarea poate fi utilizată și ca lectură cu scop informativ, fiind scrisă într-un limbaj accesibil, iar schemele și hărțile pot fi elaborate și de elevi.

Slavici este tranșant atunci când afirmă că românii au sentimentul istoric, dar nu au conștiința istorică lămurită pe deplin. De aceea, face delimitările între Orient și Occident, susținând că, dacă ținem seama de poziția istorică a românilor, din Orient s-a hotărât soarta lor și că tot în Orient aceștia își vor împlini menirea istorică. Prin prisma dezvoltării culturale însă, Slavici arată rolul indiscutabil al Occidentului, și din această perspectivă, românii sunt datori să cunoască istoria occidentală, ceea ce va facilita înțelegerea dezvoltării culturale a acestora ca popor. Acordând atenție afirmațiilor scriitorului, observăm că, la 1891, el prefigurează teoriile interbelice asupra direcției moderniste și tradiționaliste, susținute de Eugen Lovinescu, respectiv de Nichifor Crainic. Prin aceasta, Slavici nu este doar dascăl, istoric, lingvist, ci și un spirit vizionar, care, privind cu claritate trecutul, explică logic influențele culturale occidentale asupra dezvoltării poporului român, în pofida poziționării sale istorice. În contextul ideilor lui Slavici, am putea îndrăzni să reconsiderăm cele două direcții interbelice, care până în prezent se defineau una în raport cu cealaltă, în opoziție. Am putea vedea azi în elementele tradiționaliste și moderniste în literatură complementaritatea lor, deoarece ele oglindesc complexitatea noastră ca popor și ca mentalitate, înclinând spre Orient ca așezare geografică și istorică și spre Occident din punct de vedere cultural. Trebuie să recunoaștem aici, cu toată onestitatea, că Transilvania, dincolo de problemele generate de dominația străină, s-a apropiat mult pe plan cultural de civilizația central-europeană.

Educațiunea rațională este o lucrare care pune în lumină activitatea pedagogică a lui Slavici, condusă în permanență de rațiune. După mărturisirea sa, a conceput-o ca parte a unui proiect amplu, care să cuprindă și alte lucrări necesare învățământului, referitoare la educația fizică, educația morală, educația intelectuală și educația profesională, dintre care ultimele două nu au apucat să vadă lumina tiparului, fiind confiscate în manuscris la arestarea sa odată cu începutul Primului Război Mondial. În calitate de cadru didactic, Slavici ține să realizeze delimitări conceptuale exacte între educație și simpla creștere a copiilor. El arată importanța educației raționale atât pentru individ, cât și pentru comunitatea din care acesta face parte. Păstrând cunoscutul său stil organizat în scrierea lucrării și dorind a pleda pentru o educație direcționată de rațiune, aduce critici dure la adresa sistemului de învățământ din vremea sa:

„Jalea te cuprinde când te gândești la timpul pe care-l perde copilul stând fără nicio treabă, la lucrurile pe care trebuie să le învețe fără ca să dorească a le ști, la deprinderea ce i se dă ca să spună ori să facă lucruri pe care nu le înțelege, la munca lui foarte adeseori nesuferită pe care o săvârșește și care nu o dată e istovitoare pentru el. Multe sunt capetele pe care le sucește și le-a sucit școala, chiar și cea mai bună, și-n multe inimi a stins școala fireasca sete de a cunoaște, de a înțelege și de a judeca, deși menirea firească a școlii nu e să dee

învățătură, ci să deștepte, cultivând destoiniciile intelectuale în inima copilului, dorința de a învăța toată viața." (S_3, p. 50–51)

„E însă școala cum este; și educatorului nu îi rămâne decât să-l pregătească pe copil pentru ea. (…) Cine-și iubește copilul și ține să nu fie chinuit, îl trimite la școală numai după ce l-a învățat să scrie și să citească; căci așa cum se poate face în școală, învățarea citirii și scrierii e o adevărată canonisire. Nu vorbesc de școala românească îndeosebi, ci de orișice școală cu mulți copii." (S_3, p. 51–52)

Slavici oferă în lucrare sfaturi clare pentru educatori și părinți. Critica sistemului de învățământ este evidentă, el explicând ineficiența acestuia prin numărul mare de copii care trebuie învățați deodată. Putem afirma, fără îndoială, că doar din perspectiva omului care s-a confruntat cu dificultățile de organizare a claselor se poate formula o astfel de observație. În 1881, Creangă va reveni cu o idee similară în *Amintiri din copilărie*, prin aprecierea școlii de la Fălticeni: „cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește!" Meticulosul Slavici demonstrează, prin ideile sale moderne, o deschidere care nu se potrivea vremurilor de atunci. El îndeamnă dascălii spre câștigarea iubirii copiilor, aceasta fiind o cale eficientă de obținere a unei discipline liber consimțite.

Educațiunea morală este o lucrare care pune în evidență o altă preocupare a lui Slavici–dascălul, moralitatea ca bază a educației. Adept al filosofiei lui Confucius, Slavici își construiește lucrarea pe principiile acestuia, demonstrând necesitatea ca viața omului să se desfășoare după principii morale. Lucrarea este realizată cu inerentele divagații pe tema moralității, și cu exemple care uneori alunecă spre nonsensuri:

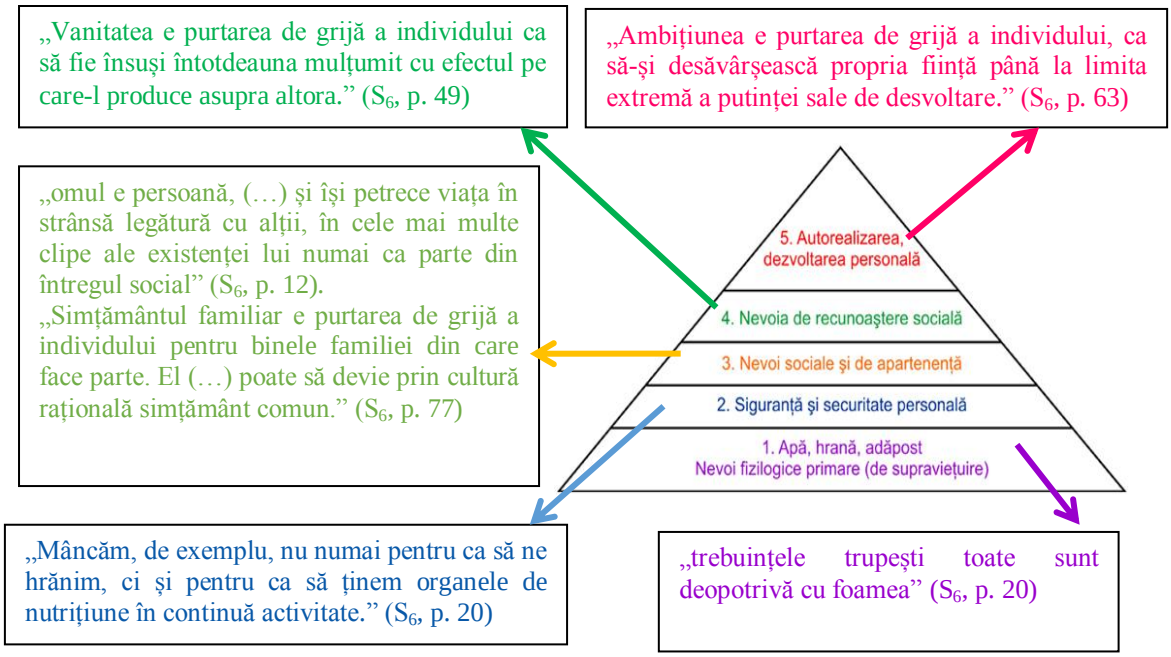
„dacă animalul e un fel de plantă, care pe lângă organele de nutrițiune și pe lângă cele de reproducțiune mai are și organe de mișcare și de simțire, omul e un animal, care mai are și viață morală (…)" (S_6, p. 7–8)

„S-a dovedit prin experimente neîndoioase că oamenii bolnavi de cancer, fiind hipnotizați, nu se pot vindeca, dar nu-și mai simt aievea durerile. Tot astfel își poartă fără de durere suferințele vieții omul care e dus cu gândul, perdut în privirea lumii ori împăcat cu soarta sa." (S_6, p. 5)

„Dacă ni se opresc ochii asupra unei stele cu șapte colți, dintre care unul e prea mic în asemănare cu celelalte, steaua ni se pare știrbită, și micul neajuns dintr-ânsa ne pune în nedumerire și ne supără. De aceeași supărare suntem surprinși dacă unul dintre colți e prea mare. În toate lucrurile ceea ce e fie prea mult, fie prea puțin ceea ce nu se potrivește, ceea ce nu ni se pare cum trebuie să fie ne pune în nedumirire și ne jignește." (S_6, p.13–14)

Exemplele sunt luate de scriitor din viața cotidiană. Ceea ce am descoperit surprinzător la această lucrare, dincolo de limbajul simplu, departe de terminologia specifică domeniului educației zilelor noastre, este structurarea sa. Deși textul face trimiteri spre anatomie și fiziologie, spre istorie și chiar spre lingvistică, prin exemplele date, la o citire

atentă, am identificat fragmente care ilustrează teoriile psihologului umanist american Abraham Maslow referitoare la ierarhizarea nevoilor umane. Acestea au fost formulate în 1954, așadar cu mult după ce lucrarea lui Slavici a văzut lumina tiparului – în 1909. Constatăm astfel, și nu prima oară, vizionarismul de care dă dovadă Slavici în formularea teoriilor sale. Pentru a sprijini această afirmație, oferim prin figura de mai jos exemple care arată legătura între ierarhizarea trebuințelor, realizată de Maslow, și teoria educației morale, formulată de Slavici:


„Vanitatea e purtarea de grijă a individului ca să fie însuși întotdeauna mulțumit cu efectul pe care-l produce asupra altora.” (S6, p. 49)
„Ambițiunea e purtarea de grijă a individului, ca să-și desăvârșească propria ființă până la limita extremă a putinței sale de desvoltare.” (S6, p. 63)
„omul e persoană, (…) și își petrece viața în strânsă legătură cu alții, în cele mai multe clipe ale existenței lui numai ca parte din întregul social” (S6, p. 12).
„Simțământul familiar e purtarea de grijă a individului pentru binele familiei din care face parte. El (…) poate să devie prin cultură rațională simțământ comun.” (S6, p. 77)
5. Autorealizarea, dezvoltarea personală
4. Nevoia de recunoaștere socială
3. Nevoi sociale și de apartenență
2. Siguranță și securitate personală
1. Apă, hrană, adăpost
Nevoi fizilogice primare (de supraviețuire)
„Mâncăm, de exemplu, nu numai pentru ca să ne hrănim, ci și pentru ca să ținem organele de nutriție în continuă activitate.” (S6, p. 20)
„trebuințele trupești toate sunt deopotrivă cu foamea” (S6, p. 20)

Am constatat că Slavici, cu simplitatea-i caracteristică, a realizat lucrarea despre educația morală pentru un public larg, apelând la exemple simple și făcând trimiteri spre alte domenii ale vieții. Dacă ideile sale legate de educația morală ni se par azi mult prea simple, deoarece au fost reluate în teoriile educației, să nu uităm că, pentru vremea aceea, ele au fost importante, dovedind că, în calitate de pedagog, Slavici a fost interesat de problemele pedagogiei sociale, ale cărei baze au fost puse în România de Dimitrie Gusti. În vremea scriitorului, acesta era membru al Academiei Române, iar în 1908 a publicat chiar lucrarea *Die soziologischen Betrehungen in der neuen Ethik*, așadar este posibil ca el să fi citit lucrările pedagogului român și să le fi valorificat pentru informarea tuturor celor interesați de educația copiilor sau de autoeducare.

De interes pentru domeniul filologic este și modul în care Slavici trece dincolo de bariera teoretizării, introducând chiar elemente care implică educația morală, îmbinată cu cea lingvistică:

„Acesta e gândul luminos pe care-l dă pe față Românul prin vorba *omenie*, ceea ce va să zică viețuire potrivită în toate amănuntele ei cu firea cea omenească. *A omeni* pe cineva va să zică a-l trata ca pe un semen socotit deopotrivă cu orișicine membru al societății, și *om de omenie* e cel ce nici nu se abate, nici nu sufere ca alții să se abată de la rânduiala morală a societății din care face parte.” (S6, p. 8)

„Pentru Român, *om cu vârtute* e cel ce are braţe vânjoase şi inimă tare, încât e gata să apuce la nevoie taurul de coarne, să sară în foc, să se arunce în vultoare, să înfrunte orişice primejdie, cel ce ştie să rabde, şi să se avânte, dar nu-şi perde niciodată bunul cumpăt, ci face totdeauna numai ceea ce el însuşi voieşte cu tot dinadinsul.” (S_6, p. 15–16)

Cele scrise de Slavici reprezintă un document al preocupărilor sale pedagogice, lingvistice, dar şi morale şi etnice, pe baza cărora suntem îndreptăţiţi să afirmăm că a reuşit să abordeze interdisciplinar problemele educaţiei, aducându-le mai aproape de viaţa cotidiană. Aşa cum se desprinde din textele propuse, pentru Slavici, un portret al românului, cu valoare de model, îmbină forţa fizică, tăria morală, iniţiativa, spiritul de sacrificiu, curajul, voinţa, optimismul, libertatea spirituală. Cunoscând personalitatea scriitorului, o recunoaştem parcă în cele scrise de el, şi de aceea putem observa nota de subiectivitate a lucrării *Educaţiunea morală*.

În subtext se descoperă şi mândria faţă de naţionalitatea română şi faţă de verticalitatea comportamentului social al românului. Azi, aceste idei pot părea depăşite sau patetice, dar Slavici chiar credea în sentimentul patriotic – aşa cum o dovedeşte însăşi lucrarea *Educaţiunea morală* –, şi căuta să îl transmită celor dispuşi a-i citi scrierile. De altfel, şi o parte a literaturii sale este străbătută de mândria apartenenţei la poporul român. Scrieri ca *Mara* sau *Budulea taichii* reprezintă exemplele potrivite şi susţin rezistenţa în faţa politicii de deznaţionalizare din vremea sa.

Slavici acordă în lucrare un spaţiu generos problemei numite de el „dignitate”, sinonimul arhaic al cuvântului *demnitate* – din latinescul *dignitas*. Scriitorul introduce astfel elemente de psihologie, definind această atitudine ca pornită din „conştiinţa superiorităţii fiinţei omeneşti” (S_6, p. 36). În viziunea sa, *dignitatea omenească* şi *dignitatea individuală* reprezintă componente ale *amorului propriu*, latură cu care omul se naşte şi care îi direcţionează multe dintre acţiuni. Termenul este legat de un concept mai nou în psihologie, *stima de sine*, trăsătură a personalităţii studiată de specialişti începând cu sfârşitul secolului al XX-lea. La începutul secolului însă, Slavici susţine respectarea *dignităţii individuale* ca element motivaţional pentru copii, anticipând astfel preocupările psihologiei moderne. Pe baza subiectivităţii observate în scrierea lui Slavici, susţinem că insistenţa cu care se opreşte asupra problemei demnităţii umane este rezultanta verticalităţii şi a stilului de viaţă propriu scriitorului.

În lucrarea *Educaţia fizică*, Slavici adună câteva idei privitoare la desăvârşirea organismului. În mod surprinzător, nu este o scriere cu caracter pedagogic, ci mai mult una de anatomie, fiziologie, nutriţie, chimie. Selectare unor secvenţe doveditoare se face cu uşurinţă, acestea aflându-se pe fiecare pagină:

„**Digestiunea** se face în aşa numitul tub, care se începe la gură, se termină la anus şi are patru părţi principale: stomacul, duodenul, intestinul subţire şi intestinul gros. Pentru ca alimentele să treacă încetul cu încetul prin aceste patru părţi, sistemul nervos pune în mişcare muşchii tubului, ca să facă contracţiuni de oarecare regularitate. Trecând mai ales prin stomah şi prin duoden, alimentele nu se macină, ci se disolvă şi trec prin o prefacere chimică, încât o parte din ele devin materii asimilabile.” (S_7, p. 10)

„Un om adult distruge în plină funcțiune normală pe fiecare zi vreo 500 gr. din propria sa carne ori din alte compuse albuminoase care-i alcătuiesc sângele ori țăsăturile. El consumă o parte din grăsimile sale și prin arderea lor, precum și a zaharurilor ori amidoanelor ce ia fie din alimente, fie din organele sale produce o cantitate de energie care, socotită în căldură, se ridică pentru un adult la vreo 2400 calorii în timp de 24 de ceasuri." (S_7, p. 13)

Regim numim în alimentațiune felul de a ne alege alimentele, și regimul e rațional dacă alegerea e făcută potrivit cu vârsta, cu felul de ocupațiune, cu anotimpul, cu clima și mai ales cu starea sanitară și cu slăbiciunile acelora pentru care se face alegerea. (…) Listele de bucate se combină nu masă cu masă, nici zi cu zi, ci cel puțin cu săptămâna, ca cel puțin în timp de o săptămână să nu se repete aceeași combinațiune de mai multe ori." (S_7, p. 37–38)

Anhidrida carbonică e totdeauna în aer, cel puțin 4 la mie și se poate spori, ca să strice cu desăvârșire aerul. Ea nu e însă otravă. Pretutindeni unde arde, dospește, putrezește ori viețuiește ceva, oxigenul se combină cu hidrogen și cu carbon și se produce acid carbonic (H_2O_3C), un gaz instabil, care în aer se descompune în aburi de apă (H_2O) și anhidrida carbonică (O_2C). În aer nu poate dar să fie acid carbonic, ci numai anhidridă carbonică." (S_7, p. 19)

Este simplu de observat că lucrarea lui Slavici despre educația fizică se compune dintr-o avalanșă de date care demonstrează o profundă cunoaștere a organismului uman, a funcționării acestuia. Slavici trimite spre lucrările chimistului francez Armand Gautier, cu care este contemporan. El îl citează pe omul de știință, ceea ce arată că s-a documentat din studii de referință. Având în vedere că scriitorul cunoștea destul de bine limbile franceză și italiană, este clară intenția sa de a aduce în educația copiilor și a adulților lucrări de specialitate, pe care să le facă accesibile publicului neavizat. Limbajul simplu pe care îl intercalează informațiilor dovedește această intenție. Posibil ca Slavici să fi și tradus din lucrările pe care le-a consultat, dar meritul său constă în interesul pe care l-a avut ca societatea românească să beneficieze de publicațiile oamenilor de știință din spațiul european. El accentuează rolul educației fizice ca pregătire pentru educația intelectuală și pentru cea morală.

Scrierile cu utilitate didactică pe care le-a realizat Slavici se înscriu în programul de educație și de reconstruire a societății românești inițiat de Spiru Haret, unul dintre miniștrii învățământului din vremea sa. Sistemul de învățământ a fost supus reformelor, dar alfabetizarea a fost un proces dificil, iar în mediul rural, numărul de cadre didactice era foarte mic. În aceste condiții, ceea ce a scris Slavici este o dovadă indirectă a nivelului scăzut la care se afla învățământul românesc din Regat la începutul secolului al XX-lea.

Ca o **concluzie generală**, putem afirma că Slavici s-a născut cu vocația pedagogică, a trăit cu și prin ea, s-a bucurat, dar a și suferit pentru ea.

Note:

[1] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, București, Institutul de Arte Grafice „Bucovina", 1932, p. XXV.

[2] Antoine de Saint-Exupéry, *Micul prinț*, București, Editura Rao, 2004, p. 95.

[3] Ioan Slavici, scrisoare către Iacob Negruzzi, în I. E Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. II, p. 211–212.

[4] *Ibidem*, p. 219.

Bibliografie și siglări:

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. VI, *Amintiri – Lumea prin care am trecut – Închisorile mele – Fapta omenească. Din manuscrise – Varia*, București, Editura Național, 2001. (S_1)

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. II, *Nuvele*, București, Editura Național, 2001. (S_2)

Slavici, I., *Educațiunea rațională*, București, Editura Cartea Românească, 1924. (S_3)

Slavici, Ioan, *Gramatica limbii române*, partea I, Etimologia, București, Editura Minerva, 1914. (S_4)

Slavici, Ioan, *Istoria universală*, manual pentru învățământul secundar, București, Editura Librăriei Socecu&Comp, 1891. (S_5)

Slavici, I., *Educațiunea morală*, București, Institutul de Arte Grafice și Editură „Minerva", 1909. (S_6)

Slavici, I., *Educația fizică*, București, Minerva – Institut de Arte Grafice și Editură, 1909. (S_7)

Torouțiu,I. E., *Studii și documente literare*, vol. II, București, Institutul de Arte Grafice Bucovina, 1932.

THE DISCOURSE OF DISSOLUTION AND THE ORDER OF THE DENIAL IN MAX BLECHER'S WORK

Doina-Emanuela VIERIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This article presents the particularity of a new structural order of the imaginary, seen as a sequel of Burgos' perspective by the discourse of the dissolution and the order of the denial. The analysis is based on the specific of the imaginary in Max Blecher's work - "Adventures in Immediate Unreality".
In Blecher's discourse, the denial is the main gesture, being a negative discourse, unmeaningful, that leads to the disappearance of the world. At the end of the making is the unmaking. The images (the matter, the identities, the gestures, the languages) have an initial hypothetical coherence, but they lose immediately the meaning after birth; they are dissolvent and solute. The word is against itself; the conscientious meaning, which normally gives a significance, is synonymous, in this case, with a self-destruction process - each of the born virtues represents a minus-reality.

Keywords: Jean Burgos, Max Blecher, the discourse of the dissolution, the order of the denial, imaginary

În cercetarea actului creator și înțelegerea creației am ales studiul Imaginarului drept calea ideală de abordare, oprindu-ne la filosofia burgosiană a imaginarului, deși aceasta impune o limitare din perspectiva domeniului de cercetare – în *Pentru o poetică a imaginarului* este analizat textul liric, la care se adaugă imaginarul dramatic și cel pictural în *Imaginar și creație*. Însă, aplecându-ne asupra discursului blecherian din *Întâmplări în irealitatea imediată*, am considerat necesară apropierea teoriei imaginarului și de textul în proză.

Demersul nostru de înțelegere a universului *Întâmplărilor...* a condus la descoperirea unor imagini singulare sau organizate în constelații ce refuză încadrarea în normele descriptive existente. Acestea aparțin altui regim al imaginarului, sunt formate dintr-o altă materie, organizată după legi structurante nenumite încă. Neputința de a interoga imaginarul blecherian și de a-i apropia sensurile de modalităţile burgosiene de structurare dinamică a textului (scriitura revoltei şi regimul antitetic, scriitura refuzului şi regimul eufemistic, scriitura vicleşugului şi regimul dialectic) au condus la înțelegerea acestuia drept un discurs ce afirmă posibila existență a unui nou tip de imaginar cu o identitate aparte și cu o neașteptată sintaxă. Acest nou model structurant este definit de scriitura disoluţiei şi regimul negaţiei.

Metoda poeticianului de cercetare a tipurilor de imaginar (inventarierea materialelor, identificarea imaginilor-simbol și a funcţiilor acestora, numirea și ordonarea forțelor, a schemelor de orientare către constelaţii de imagini, determinarea schemei generale de organizare către care converg cele de orientare) a fost aplicată textului blecherian, reflectând noul tip de scriitură și regimul său specific.

În spațiul imaginarului lui Blecher, gestul prim este negarea, o scriere cu semnul minus, desemnificatoare, urmată de dispariţia lumilor. La capătul aparentei faceri stă desfacerea. Imaginile (materii, identități, gesturi, limbaje) au o presupusă coerență inițială, dar îşi pierd sensul imediat după naştere; sunt dizolvante şi dizolvate. Cuvântul se întoarce asupra lui, numirea conştientizată, dătătoare de semnificație echivalează aici cu un proces de autodistrugere - fiecare dintre virtualitățile născute se actualizează într-o minus-realitate. Procesele dominante sunt de disoluție și de negare, semnificația își conține și desemnificația. Acțiunea este motivată de nevoia întoarcerii dincolo de punctul genezei, acțiune simbolizată de desfacerea în materii primordiale și de absența mișcării.

Rezultate al schimbului între presiunile mediului și pulsiunile provenite din determinări interioare, imaginația și imaginarul își actualizează funcția de echilibrare la nivelul discursului. În consecință, este determinant și esențial în interpretare rolul identității și condiției creatorului Max Blecher – specificul bolii, mediul social și literar, religia, cunoștințele medicale. Apropierea de imaginea Golemului devine, din această perspectivă, firească. Este ceea ce explică și conferă coerență realității originare, dominante a discursului *Întâmplărilor...*

Gershom Scholem definește crearea Golemului (eseul *Imaginea Golemului*, 1955) drept o tehnică magică și mistică care are drept fundament credința în puterea creatoare a limbajului și a literelor. Mai mult, cele mai vechi practici trebuie considerate a fi un rit teurgic reluat pentru a transmite Numele divin. Elementele telurice amestecate dau putere materiei din care este fabricat.

Partea esențială a teoriilor cabalistice se referă la domeniul emanațiilor divine, în care se revelează puterea creatoare a lui Dumnezeu. Universul ascuns divin este unul al limbajului, al *numelor* divine; aceste litere și nume nu au o tălmăcire deplină în limba omenească, sunt caracterizate de un alt tip de energie și semnificație. *Tora* are o natură magică și o structură neînțeleasă pe deplin.[1] Legendele spun că Dumnezeu s-a uitat în *Tora* când a creat lumea, atribuindu-se cărții magice statutul unei ființe preexistențiale ce a precedat tot ce este în lume.

Literele spirituale, divine au devenit materiale, parcurgând trepte de materializare progresivă – formează numele lui Dumnezeu, apoi calificative și apelative care circumscriu divinul, mult mai târziu fac referire la evenimente pământești. La fel, limbajul creator are putere, este trăitor în mister și purtător de virtualitate. Structura și natura ambelor limbaje sunt magice.

Din această perspectivă, la nivelul imaginarului studiat, actul creator de sens invers respiritualizează literele; ordonarea lor se transformă într-o apropiere de litere nelegate în cuvinte, de început. Aşadar, realitatea omenească numită în text găsește o cale de a se întoarce în „neantul ascuns” (*Tora*), acest discurs blecherian devenind un *corpus symbolicum*, recăpătându-și puterea originară, de această dată de-creatoare.

[1] Alineatele din aceasta nu sunt prezentate în adevărata lor succesiune pentru că aşezarea exactă ar putea lăsa pe oricine o citește să săvârșească minuni și să învie morții. Orice literă are semnificație vitală: un simplu copist de *Tora* printr-o eventuală greșeală ar putea nimici întrega lume. *Cartea* conține doar „un nume mare al lui Dumnezeu”, este expresia ființei transcedentale cea care ni se poate comunica prin creație. Mai mult acest *nume* conține putere, dar „cuprinde și legile secrete și ordinea armonioasă care conduc și administrează întreaga existență” (Scholem 1996: 50).

Or, decreația, construirea unui imaginar ce-și conține negarea nu sunt accesibile decât inițiaților. Dacă cele trei modalități de salvare au la bază reacții specifice comportamentelor elementare ale psihismului uman (decurgând din „gesturile dominante" din reflexologie și fiind caracteristice oricărei ființe), acest al patrulea gest poate fi asumat doar de către un creator.

Imaginarul blecherian al disoluției este ocupat de fantasmele unor ființe ce nu-și pot trăi în normalitate existența. Creatorii se salvează de timp prin *distrugerea* lumii supuse timpului. În lumea reală, dar și în cea imaginară, ei se consideră și se imaginează doar reflexii, copii, umbre sau trupuri de ghips, de pastă. Prin urmare, o existență de gradul al doilea poate sfârși doar printr-o moarte de același rang.

Personajelor blecheriene (și naratorului-personaj) nu li se pot atribui contururi stabile, cu rădăcini într-un real oricât de îndepărtat, sunt copii, multiplicări, figuri din ceară, mecanisme cu gesturi încete, fără semnificație. Naratorul-personaj nu are o existență, ci amintirea-imagine a uneia, încearcă o recuperare simbolică și magică a acesteia. Intenția finală a acestei recuperări în imaginar fiind tocmai disoluția, salvarea din timp și din moarte.

Însoțitoare ale personajului-Golem sunt: doctorul-șoarece („omul mic de statură cu capul în formă de ou… și bărbița mereu agitată", din registrul măștilor de circ), Clara (recuperată prin mijlocirea unei „cărți poștale"), Walter (al cărui chip este reconstituit privind o „copertă îngălbenită și veche din Buffallo-Bill"), „fetița cu obrajii roșii de cauciuc sanitar" (întâlnirea lor este asemănată cu cea din desenele unei cărți negre „foarte tulburătoare"), bătrânul Samuel Weber (imaginarea lui fiind ajutată de prezența unui afiș reclamă), Paul (cu „buzele mari și groase și nasul clovnesc"), „o domnișoară cu obrazul pudrat ca ghipsul", Edda („femeia pală, cu gesturi de tăcut mecanism"), figuri de ceară, poze decupate, statui ieftine de bâlci, Iisuși în mărime naturală, bătrâni palizi și uscățivi. Fără voci, nepasionale, fără culoare, personajele par membrii aceleași familii (aparținând unui „teatru al umbrelor", Băicuș 2004: 52), rezultate ale uniformității materiei brute, oricând dizolvabile.

Reprezentările Golemului conturează „chipul unui om din lut sau argilă" care, la rostirea numelui lui Dumnezeu, prinde viață. De reținut că Moshe Idel remarcă mutația semantică petrecută, în unele texte sacre Golemul însemnând *„materie fără formă"*. El este doar îngrijitor, nu poate vorbi, nu are voie să iasă din casă, crește necontenit, iar pe frunte stă scris cuvântul *ermet* (adevăr). Cei ce l-au creat, de teamă, șterg prima literă de pe frunte ca să nu rămână decât *met* (moarte) „după care cade urmând a fi dizolvat, din nou, în lut" (Scholem 1996: 177).

Același destin îl împărtășesc și copiile ne-însuflețite blecheriene – fotografii, tablouri, păpuși, statuete din ceară, propria existență golemică. Pentru acestea scriitura dizolvantă devine salvatoare. În *Cartea Ieșirii* trimiterea înapoi se face prin „desfacerea" acelor transformări ale literelor, prin „întoarcerea pe dos" a combinațiilor de litere magice: „Scrieți alfabetul de la coadă la cap în acel pământ pe care l-ați presărat cu multă concentrare. Dar să nu meditați la acestea în sensul construcției, ci mai degrabă *invers*. Așa făcură, și acel om se prefăcu, sub ochii lor, în pulbere și cenușă." (Scholem 1996: 203). Sau: „când merge înainte creatura se ridică vie, datorită puterii existente în recitarea literelor. Dar dacă vrea să distrugă ce a creat, face înconjurul mergând de-a-ndăratelea, începând de la urmă spre cap. Atunci creatura se scufundă de la sine în pământ și moare" (Scholem 1996: 203).

Aşadar, scriitura disoluţiei şi regimul negaţiei se structurează pe o sintaxă a negaţiei, a reducerii la absurd, a afirmaţiei înşelătoare, o alchimie lingvistică – „Toate combinaţiile care se fac în sens invers trimit la o judecată şi la distrugere" (Idel 2003: 130).

Lumea din care se urmăreşte ieşirea salvatoare nu are materialitate, este doar imaginea marii lumi - cinematograful, panopticumul, circul, vitrina, atelierele de multiplicare ale sculptorilor şi fotografilor. Într-o irealitate nu se pot petrece evenimente, „întâmplările" sunt doar amintiri-cadru, imagini înrămate, stagnări în clipă. Mai mult, remarcăm reducerea materiei, atunci când există, la o alchimie elementară - noroi, praf (pudră), ghips, ceară, elemente supuse imediat topirii sau dizolvării.

Spaţiul, decor-margine de lume, este o formă iluzorie de gradul doi re-prezentată de „piaţa pustie", „bulevardul coridor luminos", gang, zidul dărăpănat, „străzile încălzite", „grămezile de gunoaie", parcul gol, „poienile prăfuite şi arse de soare", teatru, muzeul luminat de lună, panopticum, sala de cinematograf, cabina de artist, bâlci, vitrină, geamurile „hrube" ale casei, „încăperile puţin mucegăite ale camerelor cu plafonul jos", masa pe care este spălat cadavrul bunicului (cu gesturi ce recuperează imaginea modelării Golemului).

Mişcarea este hoinăreala, dedublarea, rotirea, petrecându-se o neaştepată reflectare a imaterialului şi vidului. Direcţia în înţelesul clasic al parcurgerii şi al trecerii prin timp nu există, ci este dată de gesturile de duplicare şi de neaşteptatele filtre deformatoare ce realizează o imobilizare a clipei.

Privirea este permanent răsfrântă, într-o multiplicare haotică a pierderii sensului. Ea caută în afară mediat de un geam al tabloului, uşii (uşile cinematografului reflectă simultan prin oglinzile lor spectacolul străzii, pe cel al sălii ale cărui umbre se văd pe ecran şi pe cel al ecranului) sau vitrinei, de o oglindă sau printr-un ochi de apă.[2]

Speculara blecheriană nu este deformatoare, ci revelează adevărata natură a lumii. Prin oglindă, realitatea (oricum de natură iluzorie) este brusc desfiinţată, refăcându-se apoi într-un univers himeric. Însumează răsturnare, transfigurare, incendiere, topire, gesturi dominatoare ale imaginarului blecherian.

Oglinda, *vitri modo* sau *specularum modo*, explică mecanismul răsfrângerilor, răsturnărilor şi revenirilor de imagini, existenţa lor materială înşelătoare. Întregul discurs se organizează asemeni unui teatrul catoptric polimorf[3], în care panourile tapisate cu oglinzi reflectă simultan un obiect în imagini multiplicate într-un alt spaţiu a cărui temporalitate şi spaţialitate nu mai au contact cu realul, se pierde ideea de imagine primă şi ordinea reflecţiilor. Simultaneitatea şi multiplicitatea reflectării izolează spaţiul catoptric de realitate şi o ignoră, fiindu-şi suficient.

Dacă raţionalizăm procesul misterios şi magic de răsfrângere, supunând imaginile la legile riguroase ale perspectivei (anamorfotice[4]) al cărei joc a deformat contururile desenului plan, întoarcerea la punctul zero demonstrează existenţa unei lumi plate, fără volume şi

[2] „Oglinda şi apa sunt focare fantasmagorice prin excelenţă." (Baltrušaitis 1981: 194).

[3] „În *Teatrul catoptric polimorf (polydictium)* el (sistemul elementar compus din două oglinzi rectangulare plane n.a.) se transpune pe o mobilă – asemenea unui bufet, ale cărui interior, capac, pereţi, panouri sunt tapisate cu oglinzi plane, cam vreo şaizeci" (Baltrušaitis 1981: 26).

[4] „În pictură, se spune anamorfoză despre o proiecţie monstruoasă sau despre o reprezentare denaturată a unei imagini care este făcută pe o suprafaţă plană şi care, dintr-un punct anumit de vizionare, pare totuşi naturală şi redată în proporţii juste", *Enciclopedia* lui Diderot şi d'Alembert (1751) în Baltrušaitis 1975: 67.

respirații, imagini agățate pe perete, rânduite pe raft sau pe podele, din materii fantasmatice considerate simboluri ale absenței suflului vieții.

Structura textului, deşi pare a se organiza într-o mişcare de înaintare, deconstruieşte; curgerea e iluzorie. Forma se dizolvă în clipa în care se inițiază căutarea sensului ce-l conține.

Analizând arhitectura romană, Baltrušaitis enunța și explica modalitatea prin care ornamentul, materialul figurativ și suportul, figura geometrică se îmbină perfect, oferind valori tectonice cadrului, creând înțelesuri. Tehnica compozițională blecheriană este specifică ornamentului, toate aceste aglomerări de gesturi și duplicate umane concep o „tramă ornamentală", se adaptează și se ordonează conform planurilor moștenite, umplu spațiile oferite de cadru pentru a evidenția semnificațiile ansamblului: golul, inexistența.

Fiecare capitol prezintă o compoziție, pe care preferăm să o numim sculpturală, păstrându-ne în registrul dublului uman material (dar și oricând separabil în materiile componente). Sensul profund al textului blecherian este determinat și dezvăluit de două legi complementare[5] - oroarea compozițională de vid, conjugată cu legea cadrului. Fuga de vid, nevoia de omogenitate și soliditate, specifice acțiunii creatoare de sens, obligă la acoperirea spațiilor cu imitații, duplicări materiale ale unor amintiri, care în rigoarea cadrului în care sunt prezentate (ancorare într-un incert trecut), au un sens existențial, par a avea origini certe, rădăcini. Cadrul constrânge, impune, ordonează, dă sens. Însă, tocmai compoziția finală, ansamblul dezvăluie contradicția: rama adună între limitele sale doar copii, fantasme care pot dispărea oricând. Ordonarea lor este aglomerare. Materialitatea este falsă, fiind o iluzie oferită de prezentarea între rigorile acestui cadru, care, la rândul lui, devine propria negație.

Toate contururile unor imagini cu pretenții de ființe trăitoare vor dispărea definitiv sau se vor substitui altui sens. Lumea acestui tip de imaginar este deja mortificată, tăiește în afara spaimei de moarte. Alăturăm un fragment blecherian în care cadrul imaginii cuprinde amintirea unei nunți. Descrierea acesteia îi dizolvă sensurile, prezentând-o ca pe o înmormântare, o așezare de materii și culori apropiate morții. Elementele imaginii sunt familiare - personaje incognito, plurale, materii alchimice, culori ale artificialului sau elementarului, multiplicarea – iar scriitura le recompune transformându-le într-o materie ce se subțiază până la dispariție: „Mesele pentru invitați se întindeau albe în curte pe un singur rând; la poartă se strânseseră toți vagabonzii orașului; cerul avea o culoare indecisă de lut galben; domnișoarele palide în rochii de mătase albastră și roză împărțeau bomboane mici argintate. Era o nuntă. Muzica scârțâia un vals vechi și trist; din când în când, ritmul lui se umfla, creștea și părea că se înviorează, apoi melodia se subția din nou, din ce în ce mai mult". (Blecher 1970: 40).

În acest model de imaginar existența este înțeleasă drept o formă înșelătoare, o ipostază, o reflectare a chipului neantului, benefică fiindu-i doar disoluția integratoare. Funcția salvatoare a scriiturii noului imaginar este rostirea-inversă, putința de a decrea lumea prin reveria cuvântului.

[5] „În sculptura romanică ne lovim în fiecare clipă de aceleași contradicții ale celor două legi complementare: oroarea de vid, care contribuie la stabilitatea și plenitudinea formelor, în atracția cadrului care le învălmășește și le agită" (Baltrušaitis 1989: 29).

Bibliografie

Bachelard 2003: Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului*, traducere de Irina Bădescu, Prefaţă de Mircea Martin, Piteşti, Editura Paralela 45.

Baltrušaitis 1975: Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfoze sau magia artificială a efectelor miraculoase*, traducere de Paul Teodorescu, Cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane.

Baltrušaitis 1981: Jurgis Baltrusaitis, *Oglinda, eseu privind o legendă ştiinţifică. Revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni*, Cuvânt înainte şi traducere de Marcel Petrişor, Bucureşti, Editura Meridiane.

Baltrušaitis 1989: Jurgis Baltrusaitis, *Formări, deformări. Stilistica ornamentală în sculptura romanică*, traducere de Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, Editura Meridiane.

Blecher 1970: Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, Editura Minerva.

Blecher 2000: Max Blecher, *M. Blecher, mai puţin cunoscut. Corespondenţă şi receptare critică*, ediţie îngrijită de Mădălina Lascu, Prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Editura Hasefer.

Burgos 1988: Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea, Prefaţă de Gabriela Duda, Bucureşti, Editura Univers.

Burgos 2003: Jean Burgos, *Imaginar şi creaţie*, volum tradus în cadrul Cercului traducătorilor din Universitatea „Ştefan cel Mare" Suceava, Prefaţă de Muguraş Constantinescu, Bucureşti, Editura Univers.

Durand 1998: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale Imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Postfaţă Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Durand 1999: Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Bucureşti, Editura Nemira.

Idel 2003: Moshe Idel, *Golem*, traducere de Rola Mahler-Bilis, Bucureşti, Editura Hasefer.

Le Breton 2002: David Le Breton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, Timişoara, Amarcord.

Rousset 1976: Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi păunul*, traducere de Constantin Teacă, Prefaţă de Adrian Marino, Bucureşti, Editura Univers.

Scholem 1996: Gersham Scholem, *Cabala şi simbolistica ei*, traducere de Nora Iuga, Bucureşti, Editura Humanitas.

Acknowledgement: This work was cofinanced from the European Social Fond through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities ad Social-Economic Sciences, a Multiregional Research Network. Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, Cod Contract: POSDRU/159/S/140863,

Cercetători competitivi pe plan european din domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

MARTIN AMIS -"TERROR AND BOREDOM": THE MUSLIM "OTHER" IN A WORLD OF CIVILIZATIONAL BLOCS

Susana BUCIUMEANU
University of Bucharest

Abstract: A globally mediated event, 9/11 and its consequences reached far beyond the borders of USA. It marked the beginning of a new global war against a new enemy, international terrorism. Martin Amis was one of the first authors in Britain to take a stand on Islamic fundamentalism or Islamism. This paper analyses one of Amis' key articles on 9/11 and it is relevant because his arguments represent the dominant views that settled in the British socio-political context following the event. The Muslim "Other" came to be seen through the prism of Huntington's thesis of civilizational clash and future anti-terror measures were designed to meet the clear, present and immediate threat coming from inside the British Muslim community. Amis spoke of "The Age of Vanished Normalcy" to describe the deep sense of vulnerability and anxiety that settled in the British society in the wake of 9/11.

Keywords: 9/11, the Muslim "Other", clash of civilizations, Islamic fundamentalism, Western values

After the fall of the Iron Curtain, Francis Fukuyama launched the idea of "the end of History" [1]- the beginning of a new era of understanding, peace and prosperity for mankind. In the early 1990s, Samuel P. Huntington drew the attention on the Muslim presence in the West, and made the prediction that conflict is bound to occur between the Muslim and Western worlds. The nature of the conflict will be religious, but it will trigger economic, ideological and civilizational consequences.[2] The terrorist attacks of September 11, 2001 seemed to confirm Huntington's thesis.

Dubbed "The Day Everything Changed" in the world wide media, September 11, 2001 was framed as a turning point in history, announcing the emergence of a new global conflict. The issues of international terrorism and a seemingly irreconcilable conflict between Western democracies and Islamic fundamentalists- harboured by what George W. Bush called *the rogue states* of the Third World- reached the top of international agenda. The UK government's immediate response to the crisis represented "the first serious challenge to international terrorism, as distinct from Irish terrorism" and also influenced the direction and development of future government policies in relation to both the international and domestic aspects of the American led global response to terrorism, the "war against terrorism."[3]

[1] Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Avon Books, 1992)
[2] Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order (*New York, Simon & Schuster, 1996*)*
[3] Stephen Driver and Luke Martell, *New Labour* (Cambridge: Polity Press, 2006) 205.

Novelist Martin Amis was among the first British authors to take a stand on the terror attacks immediately after the events. He became what may be called the ideologue of the situation post-September 11. In 2008, Amis published the volume *The Second Plane. September 11: Terror and Boredom*, a collection of essays, book reviews and short stories written between 2001 and 2007. In the book's central essay- "Terror and Boredom: The Dependent Mind"[4]- which I have chosen to analyse, Martin Amis approaches the subject of Islamic fundamentalism and discusses its assault on Western values. Amis analyses the conflict through the prism of the Huntingtonian clash of civilizations thesis.

Martin Amis starts his attack on Islamic fundamentalism or Islamism with a critique of religion in general. He argues that all religions are defined by "ignorance, reaction, and sentimentality". From the very beginning, he highlights a stark contrast between the secular West where "there are no good excuses for religious belief" and the East, where "almost every living citizen...is intimately defined by religious belief."[5] Therefore, Islam is a "totalist" religion which "makes a total claim on the individual" leading to "the surrender of independence of mind".[6] Moreover, "Millennial Islamism is an ideology superimposed upon religion- illusion upon illusion. It is not merely violent in tendency. Violence is all that is there." [7] This is precisely the reason why, while "all religions...have their terrorists", the world is only "hearing from Islam" in the form of terrorist attacks.[8]

In his study, *The Clash of Civilizations: Remaking of World Order*, Samuel Huntington argues that the biggest threat to the West is not only Islamic fundamentalism, but Islam in itself:

Some Westerners… have argued that the West does not have problems with Islam but only with violent Islamist extremists. Fourteen hundred years of history demonstrate otherwise. The relations between Islam and Christianity, both Orthodox and Western, have often been stormy. Each has been the other's Other.[9]

Huntington believes that one of the main causes of the conflict is the difference between the religious systems that make up the foundation of the two civilizations: "the Muslim concept of Islam as a way of life transcending and uniting religion and politics versus the Western Christian concept of the separate realms of God and Caesar." On the other hand, conflict also arises from the similarities between Christianity and Islam. Both religions are monotheistic and universalistic: "monotheistic religions…which see the world in dualistic, us-and-them terms…universalistic,…missionary religions believing that their adherents have an obligation to convert nonbelievers to that one true faith."[10] Elias Canetti defines Islam as "a

[4]Marin Amis, "Terror and Boredom: The Dependent Mind" în *The Second Plane. September 11: Terror and Boredom* (London: Jonathan Cape, 2008)
[5] Amis, 49.
[6] ibid., 79.
[7] ibid., 91.
[8] ibid., 49.
[9] Huntington, 210
[10] Huntington 210-211

religion of war", inside which one can discern "invisible double crowds, standing in opposition to each other", the faithful and the unbelieving.[11]

Although Martin Amis insists on a clear distinction between Islamism (by which he understands religious extremism) and Islam (a moderate version of religion), he states that moderate Islam has lost a "civil war" inside its faith. Consequently, the distinction becomes almost imperceptible.[12] In his opinion, moderate Islam "is always deceptively well represented on the level of the op-ed page and the public debate; elsewhere it is supine and inaudible".[13] Islamists instead have an important say on the world scene, through their terrorist attacks.

Huntington noted the same thing in 1996. In his opinion, American leaders are wrong to consider that the actions of Islamic fundamentalists are rejected by the vast majority of moderate Muslims:

Protests against anti-Western violence have been totally absent in Muslim countries. Muslim governments, even the bunker governments friendly to and dependent on the West, have been strikingly reticent when it comes to condemning terrorist acts against the West.[14]

Huntington also seeks to explain the causes of what he sees as a renewed conflict between Islam and the West towards the end of the 20th century: demographic growth inside the Muslim population and their migration to the West, Islamic Renaissance which brings renewed confidence in the values of their civilization as compared to the values of the West, universalist pretensions on the Western side and Muslim resentments related to the Western political and military interference in the conflicts inside the Muslim world.[15] Conflicts focus not as much on territorial issues, but more importantly on "broader inter-civilizational issues such as weapons proliferation, human rights and democracy, control of oil, migration, Islamist terrorism, and Western intervention."[16]

The idea of a clash of civilizations and the speculations related to the growing conflict between the East and the West invoke the image of a polarised world, where identities are positioned in radical opposition to one another. The post-9/11 world appears to be one polarised between civilization (the West) and barbarians (the rest). The negative traits of the Other are highlighted. Under these conditions, the encounter with the Other provokes fear and anxiety because "the stranger" threatens our very survival. Tzvetan Todorov, in *The Conquest of America* explained that the process of Othering can lead to the extreme of perceiving the Other as a group outside our culture, "outsiders, whose language and culture I do not understand, so foreign that in extreme instances I am reluctant to admit they belong to the same species as my own."[17] Todorov identifies three types of relating to Otherness, three axes of the problem of the Other: (1) "the axiological level': a value judgement is applied: "the other is good or bad, I love or do not love him…he is my equal or my inferior"; "the

[11] Elias Canetti, *Crowds and Power,* (New York: Seabury Press, 1978) 141.
[12] Amis, 50.
[13] ibid.
[14] Huntington, 218.
[15] ibid., 212.
[16] Huntington, 212
[17] Tzvetan Todotov, *The Conquest of America: The Question of the Other* (New York: Harper and Row, 1984) 3.

praxeological level": submit the Other, be submissive to the Other or be indifferent; (3) the epistemic level: being able or unable to understand the Other: "I know or am ignorant of the other's identity" and on this level "there is no absolute…, but an endless gradation between the lower or higher states of knowledge."[18] Relating to Otherness is an unsettling endeavour. As Elias Canetti remarked, 'There is nothing that man fears more than the touch of the unknown. He wants to see what is reaching towards him, and to be able to recognize or at least classify it."

Martin Amis analyses the problem of the Other at the axiological level. "Terror" and "boredom"- the words that figure in the title of his essay- are the attributes of the dependent mind, the Islamist terrorist's mind, one which is devoid of imagination. Amis does not refer to a common boredom, but to a "super-boredom, rounding out and complementing the super-terror of suicide-mass murder". This kind of boredom is even more dangerous than terrorism, Amis argues, because:

Boredom is something that the enemy doesn't feel…the opposite of religious belief is not atheism, or secularism or humanism…it is independence of mind-that's all. When I refer to the age of boredom, I am not thinking of airport queues and subway searches. I mean the global confrontation with the dependent mind.[19]

Obviously, Amis contends, any conversation with the dependent mind would lead nowhere, given its nullity. In his opinion, the Islamic culture is characterized by "extreme incuriosity"[20]. It is a culture which remains closed to external influences, comparable only to the totalitarian ideologies of the 20th century: Nazism and Stalinism, irrational cults which celebrate death are the exact opposite of the values of the Enlightenment:

Anti-Semitic, anti-liberal, anti-individualist, anti-democratic, and, most crucially, anti-rational…cults of death, death-driven and death-fuelled. The main distinction is that the paradise which the Nazis (pagan) and the Bolsheviks (atheist) sought to bring about was an earthly one, raised from the mulch of millions of corpses. For them, death was creative, right enough, but it was still death…For the Islamists, death is a consummation and a sacrament, death is the beginning.[21]

In his study published in 1977, *Orientalism,* Edward Said discusses the phenomenon of Othering through polarization which implies a denigration of the Other. The central idea of his study is that the East is an essentializing ideological construct, realized in mirror image to another cultural fiction, the West:

The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony…*The Orient was Orientalized not only because it was discovered to be "Oriental" in all those ways considered common-* place

[18] ibid., 185.
[19] Amis, 77-78.
[20] ibid., 79.
[21] ibid., 80.

by an average nineteenth-century European, but also because it *could* be—that is, submitted to being—made Oriental.[22]

Instead, Huntington speaks about a power struggle between Islam and the West:

Kto? Kovo? Who is to rule? Who is to be ruled?...So long as Islam remains Islam (which it will) and the West remains the West (which is more dubious), this fundamental conflict between two great civilizations and ways of life will continue to define their relations in the future even as it has defined them for the past fourteen centuries.[23]

In an article entitled "The Clash of Ignorance", Said gives a direct response to Huntington's study and warns against the danger of maintaining such a polarizing worldview. His argument goes as follows: through "the personification of enormous entities called "the West" and "Islam", the internal dynamics and diversity of each civilization is ignored, while the pretention of speaking in the name of a whole religion or civilization implies "a great deal of demagogy and downright ignorance".[24] Said criticises Huntington for speaking about civilizations in terms of "shut-down, sealed-off entities that have been purged of the myriad currents and counter-currents that animate human history, and that over history have made it possible for that history not only to contain wars religion and imperial conquest but also to be one of exchange, cross-fertilization and sharing." In the post-September 11 world, "The basic paradigm of West versus the rest (the cold war opposition reformulated)" has stood intact. This labelling into Islam and the West serves to no purpose, in Said's opinion, other than mislead and confuse, instead of examining and contemplating on the current situation, on the reality, characterized by "the interconnectedness of innumerable lives, *ours* as well as *theirs*."[25]

Martin Amis takes the opposite view. He insists upon the irrationality of the enemy and excludes any form of dialogue. We are dealing with an irrational cult of death, an Islamist "death hunger" which, "outside Africa", is comparable only to Nazi Germany and Stalinite Kampuchea. Amis notices, however, that Islamism seems to be experiencing its last phase of existence, "a death agony".[26] Schiller famously stated that "*world history is* the world's court of justice"[27]. Amis also confides that history will eventually serve justice: "nothing so impossibly poisonous could expect to hold itself together over time". However, Amis warns, "there are sound reasons for thinking that the confrontation with Islam will be testingly prolonged."[28]

The difficulty of formulating an answer to the problem of Islamist suicide mass-murders rest precisely in the enemy's irrational hatred: 'Contemplating intense violence, you very rationally ask yourself, "What are the reasons for this?"...It is time to move on. We are

[22] Edward Said, *Orientalism* (London; Penguin, 1977) 6.
[23] Huntington , 212.
[24]Edward Said, "The Clash of Ignorance" in Paul Mandaville and Paul James (eds.), *Central Currents in Globalization: Globalization and Culture*, vol. 3 (London: Sage, 2010) 254.
[25] ibid., 257.
[26]Amis, 81.
[27] Friedrich *Schiller qtd. in* Reinhart Koselleck, *Conceptele şi istoriile lor* (Bucureşti: Art, 2009) 182.
[28] Amis, 82.

not dealing in reasons because we are not dealing in reason." Amis reaches the conclusion that the only "reasonable" response to the terrorist attack cannot be anything but "an unvarying factory siren of unanimous disgust."[29]

In *Understanding Identity,* Kath Woodward explains that at times of war, identity is marked through the difference between "us" and "them", through direct opposition. Identity formation implies setting the boundaries which locate the parameters of difference and sameness.[30] George W. Bush's speeches were meant to express the shock, but also to mobilize the American people against the enemy. Woodward explains that identity also implies a dimension of intentionality and rational choice. In Bush's speeches, the United States and its allies are constructed as rational agents, in direct opposition to the irrationality of the enemy.[31] John Frow notices the fact that any reasonable explanation for the terrorist attacks has been rejected from the start. In his opinion the explanation lies in the American foreign policy errors in the Middle East.[32]

Martin Amis discusses the effect that the suicide mass-murders have upon the western world: they induce a permanent sense of terror. He speaks of *horrorism,* "a maximum malevolence", a "superterror", "just whisper the words and you fatally trample a thousand people".[33] Moreover, the terrorist attacks of September 11 have had far reaching consequences on literary imagination. Amis recounts how he abandoned work at a novella- a satire entitled "The Unknown Known" (a phrase taken over from Rumsfeld's speeches). Amis equates writing with freedom itself: "Writing *is* freedom; and as soon as that freedom is in shadow, the writer can no longer proceed." The severity of international events limits the power of imagination. Don DeLillo expressed the same concern and spoke of the author's role in offering a kind of "counter-narrative" to the violent narrative created through terrorist acts.[34]

Amis tells the plot of his novella. Ayed, the narrator is a "diminutive Islamist terrorist" planning an innovative terrorist operation. His idea was "to scour all the prisons and madhouses for every compulsive rapist"[35] in Waziristan (Bin Laden's country) and send them to Greely, Colorado. When his plan fails, he decides to mail order a belt in order to become "the first to bring martyrdom operations into the setting of his own home".[36] The victims would be his four wives. Amis explains that the location is not incidentally chosen. Greely, Colorado is the place where Sayid Qutb, the ideologue of Islamist Muslims lived for a while. Amis describes him as a misogynist, sexual truant and anti-Semite. Qutb's fundamental work, *Milestones,* defines Islamism in its present form and is known as "the *Mein Kampf* of

[29] ibid., 68.
[30] Kath Woodward, *Understanding Identity* (New York: Oxord University Press) 9.
[31] ibid., 12.
[32] John Frow, *The Uses of Terror and the Limits of Cultural Studies* wysiwyg://15//http://muse.jhu.edu/journals/symploke/v011/11.1frow.b
[33] Amis, 71.
[34] Don DeLillo, "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September"(*Harper's* Decembrie, 2001) 37.
[35] Amis, 55.
[36] Amis, 87.

Islamism"[37], Amis writes. Eventually, Amis gives up writing his novella because in the aftermath of September 11, which he terms "the Age of Vanished Normalcy", irony is dead: "With Islamism, with total malignacy, with total terror and total boredom, irony, even militant irony (which is what satire is), merely shrivels and dies."[38]

Amis analyses Qutb's work and he notices the intense hatred for all aspects of American life. Qutb's biggest fear is that America would exterminate Islam through the power of example. America is the Great Satan, the tempter. Amis suggests that the Islamist war against the West is a kind of "thwarted narcissism"[39], deeply rooted in sexual frustration and anger generated by Islam's impotence on the world scene. Therefore, "the Islamists' hatred of America is as much abstract as historical, and irrationally abstract too. The hatred contains much historical emotion, but is their history, and not ours, that haunts them." [40]

This historical hatred is uniltaral, Amis claims:

Far from wanting or trying to exterminate it, the West had no views whatsoever about Islam per se before September 11, 2001...now we know. In the West we had brought into being a society whose main purpose, whose *raison d'etre*, was the tantalisation of good Muslims.[41]

Huntington, too, speaks of the fear of "Westoxication of Muslim societies" which appeared simultaneously with Islamic Renaissance- the reaffirmation of Islam.[42] He believes that Muslims fear western power and its possible effects on their way of life. At the same time, he sees the conflict between Islam and the West as deeply rooted in history. Contrary to Martin Amis' opinion, Huntington believes the West fears Islam in its turn because it is "the only civilization which has put the survival of the West in doubt."[43]

Amis is convinced of the moral superiority of the western civilization. He rejects the idea of moral equivalence in this conflict. While admitting that, after the 1990s, the world has experienced a "moral crash" and episodes like Guantanamo and Abu Ghraib are regrettable, they are not even by far equivalent in implications to the opposed ideology, Islamism, which "conjures up the image of an abattoir within a madhouse", their sole purpose being the extermination of the non-Muslims, either by conversion or by execution.[44] "Our moral advantage, still vast and obvious, is not a liability, and we should strengthen and expand it. Like our dependence on reason, it is a strategic strength, and it shores up our legitimacy."[45]

Amis is concerned that too many cultural relativists are compromising with Islamic fundamentalism. In a passage, he imagines how John Walker Lindh advises Bin Laden to attack the West, because its response would be weak: "the West is enfeebled, not just by sex and alcohol, but also by thirty years of multicultural relativism". Amis criticizes the West's

[37] Amis, 58.
[38] ibid., 87.
[39] ibid., 65.
[40] ibid., 64.
[41] ibid., 63.
[42] Huntington, 213.
[43] ibid., 210
[44] Amis, 56.
[45] ibid., 75.

excessive tolerance. In moments of crisis, he says, tolerance, a mark of Western ideology, "weakens our power of perception and judgement and it weakens our moral unity and will."[46]

Amis believes that security measures in airports are useless unless they are limited to those most susceptible of committing terrorist attacks, namely the representatives of the Muslim community. He recounts how he waited for a half an hour for an airport officer to "methodically" search his six years old daughter's backpack:

There ought to be a better word than *boredom* for the trance of inanition that weaved its way through me. I wanted to say something like: "Even Islamists have not yet started to blow their own families on aeroplanes. So please desist until they do. Oh yeah: and stick, for now, to young men who look like tey're from the Middle East.[47]

In the aftermath of the terrorist attacks of September 11, the negative side of the relation with the Other has been highlighted, leading, in extreme cases, to feelings of xenophobia. In the process of Othering, feelings of anger, hostility and hatred are projected upon people who are considered dangerous because they stand for a dangerous culture.

Regarding the West's response to the terrorist attacks, Amis believes it was rash, and the Bush administration is guilty of the arrogance of power. The Iraq war was unplanned, a fiasco, yet, "we should not delude ourselves that the underling motives were wholly dishonourable". The Iraq endeavour can be metaphorically conceived of as "a gigantic contract...for the paving company called Good Intentions." Therefore, the general goal of the war was, in the author's opinion, "a dramatic (and largely benign) extension of American power", yet the outcome points in the opposite direction, "a dramatic reduction of American power."[48] A failure of the western world in the "war against terrorism", Amis warns, would have devastating consequences upon the future generations. He imagines what a world ruled by Islamists would look like and what it would mean to his family:

One way of ending the war on terror would be to capitulate and convert...It would be a world of perfect terror and perfect boredom, and nothing else- a world with no games, no arts and no women, a world where the sole entertainment is the public execution. My middle daughter, now aged nine, still believes in imaginary beings (Father Christmas, the Tooth Fairy); so she would have that in common, at least, with her new husband.[49]

Amis believes that the failure of Islamic societies can be explained by the fact that women are oppressed. This is the reason why Islamic states lag behind western societies in every aspect: economic, technological, cultural, intellectual. And if Martin Amis is sure that "the impulse towards rational inquiry is by now very weak in the rank and file of the Muslim male", there is still hope coming from Muslim women.[50] He suggests that money that is being spent on wars should be used instead in order to raise the self-consciousness of the Muslim

[46] ibid., 74.
[47] ibid., 76.
[48] Amis, 86.
[49] ibid., 78.
[50] ibid., 89.

woman.[51] In the end, Amis pleads for the independence of mind, liberated from religious dogmas. The secular way of thinking is the wave of the future: "opposition to religion already occupies the high ground, intellectually and morally. People of independent mind should now start to claim the spiritual high ground, too.[52]

In one of Saint Paul's epistles, the Katechon is explained as a force which delays generalized apostasy. One hundred years ago, André Malraux famously declared that "the *21st century will be religious* or it *will* not be at all." The 21st century is, and does not seem to be religious at all. Moreover, a possible source of a third world war is religious fundamentalism. The image of a polarized world between Islam and the West does nothing but to maintain the intensity of the conflict. While Martin Amis insists that any dialogue with such a malevolent and irrational enemy would be useless, in cultural studies, the accent falls on the concept of relation, on an ethical understanding of the relationship with the Other. The mechanisms of globalisation have brought about profound social and cultural transformations. People have become aware of the presence of the Other in a way which is fundamentally different from the past. The Other is no longer the distant stranger, the barbarian. Under the conditions of time-space compression, the Other- in its various manifestations (cultural, religious, sexual etc.) has broadened people's practical and conceptual horizons. The world is shrinking and it is important to find a common base of discussion. Identity cannot exist independent of the Other in a world of relations. It is only through communication that the Other can be perceived.

BIBLIOGRAPHY:

Volumes:

Amis, Martin. *The Second Plane. September 11: Terror and Boredom*. London: Jonathan Cape, 2008.

Canetti, Elias. *Crowds and Power*. New York: Seabury Press, 1978.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man.* New York: Avon Books, 1992.

Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order.* New York: Simon & Schuster, 1996.

Koselleck, Reinhart. *Conceptele şi istoriile lor.* Bucureşti: Art, 2009.

Said, Edward. *Orientalism.* London: Penguin, 1977.

Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other.* New York: Harper and Row, 1984.

Woodward, Kath. *Understanding Identity*. New York: Oxord University Press, 2002.

[51] ibid.

[52] ibid., 92.

Articles:

DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September". *Harper's,* December, 2001.

Frow, John. *The Uses of Terror and the Limits of Cultural Studies* wysiwyg://15//http://muse.jhu.edu/journals/symploke/v011/11.1frow.b

Said, Edward. "The Clash of Ignorance". Paul Mandaville and Paul James (eds.). *Central Currents in Globalization: Globalization and Culture,* vol.3. London: Sage, 2010.

MYTHICAL TANGENCIES IN FĂNUȘ NEAGU'S NOVELS

Ana-Maria OLARU (TICU)
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Heterotopy generates viable representations in Fanus Neagu's writings, being filled and sustained by the mythical aspect of the topos. The five novels can provide contexts for identifying some universal myths or certain myths pertaining to the Romanian ethno-mythology. By shaping both religious representations and symbolic geometrizations, or by combining the concepts of vulgarization and magical, topic representations provide the idea of a symbolical and mythological complexity. Social, political and historical realities can be considered both causes of despiritualization, but also effects of this process, as the space where these actions take place suffers, in its turn, various mutations. Therefore, we can prove that modern and archaic myths create a highly tempting tandem when it comes to literary approaches.

Keywords: heterotopy, myth, symbol, topos, Fanus Neagu

Pragmatismul și abstractizarea afectează sistemul dual al ființei, raportul material – spiritual fiind mai mult sau mai puțin dezechilibrat de unghiurile din care se privește și se analizează realitatea. De cele mai multe ori, nu doar planul real suferă acest dezechilibru, constatându-se un anacronism și la nivel imaginar, în ceea ce privește ramificațiile spirituale ale existenței. Ideea de limitare a realului se poate circumscrie unui demers științific, dar nu poate anihila interferarea noțiunilor cu care operează atât realul cât și imaginarul. Fenomenul are, cel mult, rolul de a atenua contrastele, incitând la cercetarea și interpretarea plurivalentă a elementelor mitice și simbolice. În cazul lui Fănuș Neagu, reprezentarea în plan literar a unei realități cvasiplauzibile poate accepta varii interpretări. Evident, analiza textelor sale poate edifica, subiectiv, orice abordare critică, deschizând doar un culoar de interpretare.

Vom urma calea unei interpretări a textelor fănușiene din perspectivă mitică, trecând în revistă mai multe prezențe mitologice, identificate în expunerea literară efectivă a firului narativ sau descifrate din substratul simbolic al acestora. Depășind limita pur științifică a conceptului de mit, vom exemplifica o serie de raporturi mitice, sesizate la o atentă lectură a romanelor, lui Fănuș Neagu. Suntem convinși că mitul este, înainte de toate, o formă de metacomunicare, pe care, mai mult sau mai puțin voit sau conștient o adoptă scriitorul.[1] Este inevitabilă o abordare mitică a literaturii, în condițiile în care oameni, locuri, fenomene, obiecte și tot felul de ființe nu sunt altceva decât reiterări ale unora primordiale, adaptate și reinterpretate potrivit structurii interioare a celui care le trezește la lumină, dar și a societății

[1] În celebra și îndrăzneața sa lucrare, *Prezența mitului*, tradusă din limba polonă de Constantin Geambașu și publicată la București în 2014, la Editura Curtea Veche, Leszek Kołakowski punctează inerența mitologiei în plan cultural: „Este neîndoielnic faptul că, în toate zonele culturii umane, mitologiile constituie de secole o importantă formă de comunicare și că nu există, practic, o zonă a culturii în care mitul să nu fi fost pus la lucru ca instrument de organizare a existenței comunitare a oamenilor" (p. 150).

care se străduiește să le asimileze. Ne propunem folosirea tehnicilor de analiză și interpretare pe baza textului, vom apela și la metoda *mitocriticii*[2], în identificarea structurilor mitice, dar și a *mitanalizei*[3], conexând miturile și contextele cărora le sunt adaptate.

În ceea ce privește accepțiunile termenului de *mit*, rezonăm cu abordarea științifică pe care o propune Leszek Kołakowski, aceasta sintetizând cel mai bine liniile pe baza cărora vom realiza corespondențele cu textele fănușiene: „Sfera lui (a cuvântului *mit* – n.n.) se intersectează cu sfera desemnată de cercetările din domeniul religiei. Cuprinde o parte – ce-i drept, genetică, deși cantitativ nesemnificativă – a miturilor religioase, și anume cele primare; mai cuprinde, în plus, anumite constructe (în subsidiar sau în mod explicit) din viața noastră intelectuală și afectivă, și anume pe acelea care ne permitem să le legăm între ele, teleologic vorbind, componente condiționate și variabile ale experienței, prin raportare la realități necondiționate”[4]. Referitor la termenul de *simbol*, vom accepta drept premisă a interpretării definiția pe care o dă acestuia Gilbert Durand: „un sistem de cunoaștere indirectă, în care semnificatul și semnificantul anulează mai mult sau mai puțin «falia» circumstanțială dintre opacitatea unui obiect oarecare și transparența puțin vană a semnificantului său”[5]. Utilizarea acestor doi termeni în lucrarea de față este o consecință a complementarității lor artistice, dar și a ideii de subordonare implicită, simbolul fiind adesea parte a mitului analizat.

Spațiul în care mitul se învelește în semnificații nu este unul cu granițe nete, bine determinate, dar putem considera că, într-o posibilă geografie a mitului, unele spații sunt mai prolifice decât altele, din punctul de vedere al semințelor ce germinează în plan mitologic. Aplicând în spațiul românesc un termen folosit de Michel Foucault (mai întâi în conferințele sale radiofonice de la France Culture, apoi în volumele postume intitulate *Rostiri și scrieri*), acela de *heterotopie*[6], văzut ca suprapunere a realului cu imaginarul, Ioan Radu Văcărescu stabilește drept un spațiu heterotopic și Dicomesia lui Ștefan Bănulescu[7], iar noi, *mutatis*

---

[2] Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998, p. 301: „Termenul de *mitocritică* a fost făurit către anii 1970 (…)pentru a semnifica folosirea unei metode de critică literară sau artistică ce focalizează procesul comprehensiv pe povestea mitică inerentă, ca Wesenschau, pentru semnificația oricărei povestiri”.

[3] *Ibidem*, p.308: „Termenul de mitanaliză (…) definește o metodă de analiză științifică a miturilor, pentru a extrage din acestea nu doar sensul lor psihologic (P. Diel, J. Hillman, Y. Durand), ci și sensul sociologic (Cl. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand)”.

[4] Kołakowski, Leszek, *op. cit.*, pp. 7 – 8.

[5] Durand, Gilbert, *op. cit.*, p. 18.

[6] Problema *heterotopiei* a fost analizată și de Vasile Spiridon, care o consideră un *contra-spațiu*, raportând-o la *utopie*, în articolul intitulat *Contra-spații*, publicat în revista „Ateneu”, nr. 1, ianuarie 2011, p. 16.

[7] Văcărescu, Ioan Radu, *Spațiul inefabil*, vol.1, *Bărăganul și Bălțile Dunării în cultura română*, Sibiu, Editura InfoArtMedia, 2009, pp. 35 – 36 : „De la o regiune vernaculară, ca spațiu trăit și perceput, până la un spațiu imaginat, adică o juxtapunere a imaginarului cu vernacularul, nu mai este decât un pas. În acest caz, trecem dincolo de limitele științifice ale Geografiei și intrăm în spațiul *Geografiei Imaginare*, în care, pe urmele lui Michel Foucault, marele filosof și geograf francez contemporan, intrăm în zona *Geografiei postmoderne* și a *Studiului Imaginarului*, mai ales prin conceptul de *heterotopie* (…) de la *spațiile utopice* de tip *Utopia* lui Thomas More și *Noua Atlantidă* a lui Frances Bacon, la robinsoniadele plecate de la *Robinson Crusoe* a lui Defoe și la spațiile heterotopice, juxtapuneri de imaginar și real, spații literare sau filosofice, ca Macondo-ul lui Marquez, Yoknapatawpha lui Faulkner, Provincia de Sud-Est a lui Ștefan Bănulescu (Dicomesia), *Spațiul mioritic* blagian sau *Bărăganul* lui Vasile Băncilă; dar și heterotopii nenumite în mod expres, dar care există ca

mutandis, ne permitem ilustrarea aceluiași concept și în toposul Câmpiei Brăilei din scrierile lui Fănuș Neagu. De altfel, spațiile sunt cvasisuprapuse la cei doi scriitori, însă gradul de utopie al fiecăruia diferă, raportându-ne la textele ce speculează diferit doza de realitate geografică și mitică, așa cum vom demonstra în cele ce urmează. Același cercetător exemplifică realitățile utopice și heterotopice ce au fost surprinse în opere literare și care vin în întâmpinarea abordării curente a Miturilor Câmpiei din scrierile fănușiene, zona Brăilei fiind o reiterare a unui spațiu primordial generator și catalizator al energiilor mitice. Sălbăticia locurilor este estompată în timp de consistența valorică a oamenilor care populează acest ținut considerat, prin expunere geografică, unul solar, așadar „bărăganul" este doar unul fizic, aridităţea nelimitând imaginativ și mitic.

Marian Popa sublinia un aspect, care, credem noi, se pliază pe abordarea heterotopică a toposului fănușian: „Spațiul este un pretext pentru jocul iluziilor"[8]. Toate reprezentările topice pot constitui, la o analiză mai detaliată, cadrul de manifestare a celorlalte heterotopii. Ne propunem identificarea mai multor categorii de topos mitic, stabilind măsura în care acestea se constituie variațiuni ale spațiilor *pattern* din mitologie.

Cadrul pe care scriitorul îl alege pentru desfășurarea acțiunilor proiectate heterotopic este unul particularizat tocmai de subiectivismul imprimat fiecărui text. În afara călătoriilor în străinătate redate artistic în cronicile sportive pe care Fănuș Neagu le scria pentru publicațiile de specialitate, spațiul străbătut artistic este destul de limitat din punct de vedere geografic. Talentul prozatorului rezidă în capacitatea de a popula acest spațiu cu personaje inedite, de a-i trasa granițe când dincolo, când dincoace de mit. Având în vedere faptul că romanele fănușiene, datorită concentrării epice, sugerează conservarea unui topos central, cu puține relocări spațiale, vom analiza separat reverberațiile mitice ale toposului din romanele scriitorului.

Înrădăcinarea individului și formarea unei comunități sunt, de obicei, premisele fixării geografice într-un topos, de care se leagă și afectiv, nu doar material. Uneori, personajele încearcă, fără a conștientiza, o transpunere a toposului natal în altă dimensiune a realității. De exemplu, strămutații din Plătărești (*Îngerul a strigat*) recreează, mai întâi motivațional, apoi afectiv, însă nu în totalitate fizic, imaginea simbolică a satului pe care au decis să-l părăsească. Eșecul acestei reconstruiri topice se dezvăluie simbolic abia în finalul romanului, prin vorbele unui bătrân, care, acumulând experiență, are capacitatea de a reproduce verbal ideea de înstrăinare, aceea a dezrădăcinării de ceea ce numește Fănuș Neagu, în diverse texte, „acasă", o Ithaca mitică: „*Dă, Doamne, să ne întoarcem mai repede acasă! Între ai noștri, acolo, pot să trăiesc numai cu mămăligă și cu ceapă, nu-mi pasă*"[9]. Se conturează definitiv, indiferent de avantajele unor tentative de reproducere simbolică, unicitatea matricii natale, aceasta fiind preferată de omul aflat în căutare. Neidentificarea din punct de vedere mitic cu alt topos poate căpăta conotații estetice și valorice negative, putându-se contura o *Ianua*

și vector literar intrinsec: *Bărăganul* lui Panait Istrati, *Sibiul Cercului Literar*, *Bucureștiul* lui Mircea Cărtărescu etc. ".

[8] Popa, Marian, „Fănuș Neagu: naivi, năuci, buimaci în aiureala lumii", în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. 2, București, Fundația Luceafărul, 2001, pp. 881 – 887, *apud* Viorel Coman, *Drumuri în poveste…*, București, Editura Semne, 2007, p. 366.

[9] Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 273.

Inferni, opusă unei *Ianua Caeli* natale: „*Au zburat păsărelele. De-acum, la voi, totul se face urât. Poți să scrii cu săpun pe oglindă: vino, soare, și el tot n-o să vină. Întuneric ca-n coșciug și miroase a porci*”[10]. Imaginea celor 13 familii care pleacă din Plătărești spre un tărâm promis, trimite, inevitabil, către mitul biblic al poporului evreu, condus de Moise din Egipt către Tărâmul Făgăduinței. Che Andrei, care-i convinge pe ceilalți țărani și îi conduce, alături de Barbu Căpălău spre Dobrogea, poate fi un prooroc întârziat și dezgolit de aura sacralității, din cauza trecutului său tumultuos și a prezentului neclar. Putem identifica în acest fragment și o proiecție imaginară a toposului anticipativ al morții, al unui Infern întunecat și cu miros greu de pucioasă. Așadar, cei care pleacă de acasă, ademeniți de un paradis oniric, oscilează spiritual până la extincție simbolică, o călătorie în care personajele sunt eroi mitici aflați mereu între Scylla și Caribda.

Considerăm că toposul natal poate fi considerat un *mitem*[11], cu o manifestare în mod *patent*[12], reiterat valoric în funcție de contextul literar și de structura interioară a naratorului sau a personajului căruia i se atribuie localizarea ideatică sau fizică sub aspect topic. Vom exemplifica reluările acestui mitem în diferite scrieri, justificându-se obsesia plasării acțiunii în locuri apropriate din punct de vedere spiritual, pornind de la bălțile în care a crescut scriitorul, apoi evadând simbolic până la limita mării, sau până în spațiul protector al muntelui, căutat atât de Fănuș Neagu în partea matură a vieții sale, cât și de personajele sale, aflate în stadiul regăsirii propriului eu. De exemplu, în romanul *Frumoșii nebuni ai marilor orașe,* ideea de *topos* este pliabilă unei suprapuneri a planului real cu cel imaginar, așa cum am notat încă de la începutul acestei lucrări. Există trei falii ale realității, mai mult decât o povestire în ramă, o reiterare a destinelor, (aparent) eșuate în fiecare plan. Poate că niciun plan nu este real, nici cel prezentat inițial (cu Raminți, Radu Zăvoianu, Asta Dragomirescu și Ed Valdara), nici cel al nuvelei scrise de Raminți, în care își proiectează neliniștile, nici acel al piesei de teatru propuse pentru interpretare în închisoare.

De fapt, slaba delimitare a granței realului este consecința unei abordări mitice a spațiului comprimat, străbătut de un Pegas antropomorfizat: „*un călăreț, cu arma pe umăr, se ducea în cer – calul atârna de călăreț și de cal atârna o stepă cu mărăcini, câmp de luptă părăsit*”[13]. Nu trebuie să considerăm exclusiv imaginară această abordare a toposului din roman, ancorarea în real fiind adesea punctată, uneori chiar cu precizia dată de geometrizarea spațiului: „*străbătură spațiul pe ipotenuza imaginară a triunghiului format de trei pavilioane vechi*”[14]. La fel de concrete sunt și denumirile de orașe, de cârciumi și de locuri, care fixează veridicitatea spațială: București, Brăila, piața Sfântul Gheorghe, cârciuma Maria Viscolita etc., fiecăreia putându-i-se extrage un anumit substrat mitic. Solul nutritiv pe acest

[10] *Ibidem*, p. 259.

[11] Durand, Gilbert, *op. cit.* p. 303: „în miezul mitului și al mitocriticii se situează *mitemul* (adică cea mai mică unitate de discurs cu semnificație mitică)”, „poate fi un «motiv», o «temă», «un decor mitic» (G. Durand), o «emblemă», o «situație dramatică» (E. Souriau)”.

[12] *Ibidem*, p.304: „Un mitem poate să se manifeste și să acționeze semantic în două moduri diferite (…) – în mod *patent*, prin repetarea explicită a conținutului sau conținuturilor sale (situații, personaje, embleme etc.) omologe; – în mod *latent*, prin repetarea schemei sale intenționale implicite într-un fenomen foarte apropiat de «deplasările» studiate de Freud în vise”.

[13] Neagu, Fănuș, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 142.

[14] *Ibidem*, p. 61.

compartiment al mitologiei rămâne cel al „geografiei sacre" eliadești, aspect surprins și de M. Nițescu, într-un capitol pe care îl dedică romanului în lucrarea sa *Atitudini critice*: „Brăila natală rămâne și în acest roman «citadin» metropola universului prozei sale. (…) Aproape toate episoadele romanului se petrec în afara capitalei, sau în plin fantastic în inima unui București halucinant"[15]. Același lucru, fixarea limitei în ceea ce privește spațiul explorat, fără a-l privi restrictiv sau depreciativ, am încercat sa-l surprindem mai sus prin metafora câinelui ce-și explorează curtea.

Un alt roman cu valoare mitico-simbolică a perspectivei spațiale este *Asfințit de Europă, răsărit de Asie*, apărut în 2004 la editura SemnE, însoțit de un jurnal al scrierii sale (*Jurnal cu fața ascunsă*[16]), fapt ce tinde să atenueze parabola abordărilor critice, constituindu-se drept ghid de interpretare. Chiar de la începutul romanului sesizăm o ancorare mitică a toposului, identificând elemente de etnomitologie, a doua întâlnire dintre Veturia Necșari și Grigore Toporaș (Țarul) petrecându-se la scrânciobul lui Tonino Delacruce. Trecând peste faptul că cei doi s-au îndrăgostit la prima vedere cu două zile înainte, în noaptea de Înviere (evidentă fiind sugestia), un caracter mitic se deduce din simbolistica scrânciobului. Astfel, în *Studii de mitologie*, Mihai Coman explică acest obicei, care avea loc în perioada imediat următoare Paștilor, până la Rusalii; prin existența unui fond mitic arhaico-religios amintește (în ideea de leagăn) de spânzurarea lui Iuda. Obiceiul face parte din ritualurile de inițiere feminină, la astfel de evenimente fetele găsindu-și viitorii soți: „la târguri ori chiar la horele obișnuite apărea întotdeauna un element de atracție: scrânciobul. (…) Situarea lui în preajma ceremoniilor de primăvară (dată arhaică a începutului de an) este semnificativă"[17]. Având în vedere că în acest loc tinerii își fac jurăminte care le vor devia definitiv destinele de la un firesc convenient din punct de vedere social, considerăm toposul drept unul mitic și deopotrivă simbolic, experiența inițiind-o pe Veturia în eros.

Opusă unei viziuni idilice a orașului Brăila (adesea evidențiat prin valențele spiritualizante) este imaginea unei mitologii moderne, vulgarizate, laicizate la extrem, populată cu o lume decăzută, desacralizată și dezorientată moral. Un fragment din acest ultim roman al scriitorului conturează degringolada instaurată pe fondul unui paradis natal expirat: „*în poezia orașului ăstuia totdeauna femeile, vinul, luntrea au jucat un rol precumpănitor (...) de asemeni cuțitul, curvele, vagabonzii, lăutarii*"[18]. De fapt, acest paradis nu este metamorfozat, ci este descoperit progresiv odată cu experiența înstrăinării și a revenirilor succesive, constante. Fața mai puțin cosmetizată a orașului nu este una nouă, „păcatele" erau și sunt imanente, însă dedarea scriitorului cu lumea mahalalei îl face să o menționeze ca sursă și leagăn al decadenței. Bineînțeles, contextul generator este cel politic, frustrările poporului fiind exprimate prin replicile și acțiunile haotice și absurde ale personajelor. Autorul nu pierde ocazia de a reveni adesea cu replici acide, dar pline de adevăr dureros, un adevărat mit politic, o istorie trăită și reprodusă: „*România noastră stă cu tâmpla pe un snop de iarbă și plânge*

[15] Nițescu, M., *Atitudini critice*, cap. „Mai mult nebuni decât frumoși", București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 92.
[16] Volumul al doilea al jurnalului a apărut postum, în 2013, la editura Muzeul Național al Literaturii Române.
[17] Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Editura Nemira, 2009, p. 93.
[18] Neagu, Fănuș, *Asfințit de Europă, răsărit de Asie*, București, Editura SemnE, 2004, p. 41.

fiindcă i-a fost furat Cadrilaterul”[19]. Revenirile moralizatoare și echilibrările situaționale sunt punctate uneori, fixând în iureșul depravărilor câțiva piloni solizi, reali. Spre exemplu, vizita la o mănăstire este prilejul (chiar și pentru femeile ușoare) de stabilire a unei conexiuni, fie ea chiar șubrede, cu transcedentul: „*Într-o mănăstire, până și timpul intră în complicitate cu veșnicia și căința*”[20]. Nu este vorba neapărat despre o purgare, o purificare a sufletelor, ci, credem noi, este vorba despre secunda foarte importantă de regăsire a sinelui și de identificare a umilului motiv de umanizare a unor ființe aparent prăbușite moral. Este momentul capabil de mântuire (nu în sensul christic) într-un mundan opacizat.

Foarte sugestiv pentru abordarea din punct de vedere mitic a toposului din acest roman este și felul în care Fănuș Neagu alege să plaseze evenimentele, atât prin metaforele simbolice, „*casa ivită din adorația mării*”, cât și prin extinderea zonală a plăgii topice. Nunțile nepotrivite (între persoane bizare, uneori chiar de același sex) care se realizează pe ascuns la un moment dat, au loc într-un sat din Bulgaria, ferite de orice posibilitate de condamnare sau îndreptare morală a situației. Sintagma care dă titlul romanului localizează geografic arealul vizat, un topos balcanic, nastratinesc, definitoriu (a se citi explicabil) pentru acțiunile și oamenii care își recunosc particularitățile. O astfel de confesiune face detectivul Eugen Brateș: „*Numai la sfârșit de Europă și început de Asie întâlnești astfel de haimanale*”[21], dar și Tonino Delacruce spre final: „*Aici, la asfințit de Europă și răsărit de Asie, cam toți suntem săriți de pe fix*”[22]. Acesta este spațiul ciudat în care nebuni, prostituate, hoți și vagabonzi conviețuiesc firesc și bine cu dropii magice, cu eroi ai Revoluției din ’89 sau călugări. Un loc în care miturile moderne și cele arhaice fac un tandem deosebit de tentant din punct de vedere al abordărilor literare.

Am văzut gradul superior al delirului uman și din ultimul roman fănușian. Nu este altceva decât ceea ce nu doar spera, ci și anticipa scriitorul în *Scaunul singurătății*, roman apărut în 1987 și în care (tot) Brăila este locul unor urzeli politice cu consecințe dezumanizatoare. Orașul este văzut la fel, ca o mahala populată cu ființe de joasă speță, însă transpare un ideal nenumit, cenzurat, dar dedus, acela al unei revolte de sorginte prometeică, împotriva cangrenării politice. Brăila pare a fi un centru universal capabil de erupții energice nebănuite, „*Singurul oraș care amestecă în aluatul de pâine sămânță de cânepă, în speranța c-ar putea atinge măcar o scânteie din nebunia omenească*”[23]. Previzionar, așadar, Fănuș Neagu investește toposul mitic natal cu trăsături istorice, atenuând figuri de securiști, colaboratori, agenți de colectivizare sau muncitori și țărani persecutați. În acest roman, biciul usturător și spațiul protector se anulează reciproc.

În romanul *Amantul Marii Doamne Dracula* se îngroașă un contur al dimensiunii politice a societății, evidențiindu-se partea cea mai scabroasă, cea mai perfidă și josnică a omului de stat Elena Ceaușescu. Ea este o veritabilă Doamnă Dracula, înconjurată de o șleahtă de hiene din aceeași încrengătură cu ea. Spațiul este aceeași provincie de sud-est, dominată de orașul Brăila, un *centrum mundi* veritabil, extins sub cupola etnomitologică

[19] *Ibidem*, p. 138.
[20] *Ibidem*, p. 106.
[21] *Ibidem*, p. 154.
[22] *Ibidem*, p. 282.
[23] Neagu, Fănuș, *Scaunul singurătății*, București, Editura Cartea românească, 1987, p. 10.

pastișată satiric. Această lume ireală nu pare a afecta și spațiul, așa cum se anunță din Avertismentul de la începutul romanului: „*În această carte doar Spațiul, Timpul și drumul Istoriei se doresc autentice. În rest totul e ficțiune (și nu prea). Autorul*”[24]. Având în vedere faptul că realitatea social-politică justifică majoritatea întâmplărilor din firul narativ, ne întrebăm dacă nu cumva acest avertisment este o scuză falsă pentru ochii cenzurii comuniste. Pariul toposului în care se desfășoară această parabolă politico-istorică, având accente tragi-comice, este unul material. În centrul său stă conducătorul, reprezentat grobian într-o iconografie macabră a puterii comuniste, ornamentările stilistice suprapunând simbolic realul și imaginarul: „*era ora când Iisușii de tinichea din pieptul troițelor de pe Bărăgan își leapădă răstignirea ca să se culce-n grâu*”[25].

Este esențial, așa cum îndemna și Blaga, să nu încercăm înțelegerea și dezvăluirea misterelor care alimentează creația. Un scriitor este chiar dator să le adâncească și să le ramifice din punct de vedere artistic, pentru a se naște literatura. Mit, imaginar, real, toate contribuie la conturarea stilului și la confirmarea vocației creatoare a unui scriitor, Fănuș Neagu încadrându-se acestui profil. Mai mult chiar, scriitorul brăilean își asumă un rol curajos pentru perioada literară pe care o traversează. „Etapa confuză a noii glaciațiuni”, cum numește Eugen Negrici perioada 1957 – 1964, dar și „etapa micii liberalizări (1964 – 1971)”[26], contribuie la dezvoltarea culturii, iar scriitorii vor avea un aport considerabil la crearea unei generații de cititori avizi de lectură tămăduitoare. Prin acțiune, personaje, dar mai ales prin metafore și simboluri special măiestrite pentru un lector cu ferestrele imaginației deschise, Fănuș Neagu și majoritatea scriitorilor generației ’60 vor cultiva speranța. Dezghețul reformator hrușciovist, declanșat după moartea lui Stalin, preluat fără prea multe adaptări la fondul românesc de regimul Dej, declanșează o tentativă de reînviere a miturilor, capabile să (re)stabilizeze și să (re)valorizeze spiritual.

Facem trimitere tot la Leszek Kołakowski pentru a încheia rotund și a justifica necesitatea (re)venirii la mit, aceasta putând reprezenta și o constatare *a posteriori* a lucrării de față: „Căutarea mitului este, cel mai adesea, o încercare de a descoperi o forță protectoare superioară, care să rezolve fără dificultate întrebările ultime, care să ne ofere ierarhii valorice stabile, să ne înconjoare cu o pădure de repere, să ne scape de libertate, înfășurându-ne înapoi coconul prunciei și făcând să iasă la iveală nevoia letargică a supunerii; dar satisfacția obținută astfel nu este nici ea scutită de mistificare”[27]. Acest lucru am intenționat să-l realizăm și noi, am întrebat, am analizat, am identificat repere, am conturat portrete, dând libertate, sau, dimpotrivă, încorsetând idei, locuri și ființe în/din carcasa mitului.

Bibliografie:

A. Bibliografia operei lui Fănuș Neagu – ediții consultate

[24] Neagu, Fănuș, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura Semne, 2001, p. 1.
[25] *Ibidem*, p. 39.
[26] Eugen Negrici, în acida sa lucrare *Iluziile literaturii române*, apărută în 2008, la Editura Cartea Românească din București, în capitolul „Reprezentarea trecutului literaturii în comunism”, stabilește cinci etape literare pentru acea perioadă: 1. Faza fundamentalistă. Marele pogrom al cărții românești și consecințele lui: distrugerea fundamentelor unei istorii literare; 2. Faza falsei destalinizări; 3. Etapa confuză a noii glaciațiuni (1957 – 1964); 4. Etapa micii liberalizări (1964 – 1971); 5. Perioada comunismului național-ceaușist; pp. 243 – 270.
[27] Kołakowski, Leszek, *op. cit.*, p. 129.

Îngerul a strigat, București, Editura pentru Literatură, 1969.
Frumoșii nebuni ai marilor orașe, București, Editura Eminescu, 1977.
Scaunul singurătății, București, Editura Cartea românească, 1987.
Amantul Marii Doamne Dracula, București, Editura Semne, 2001.
Asfințit de Europă, răsărit de Asie, București, Editura SemnE, 2004.
Jurnal cu fața ascunsă, vol. II (postum), București. Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2013.

B. Referinţe critice şi bibliografie auxiliară

1. Bachelard, Gaston, *Dialectica spiritului științific modern*, Traducere, studiu introductiv și note de Vasile Tonoiu, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
2. Coman, Mihai, *Studii de mitologie*, București, Editura Nemira, 2009.
3. Coman, Viorel, *Drumuri în poveste…*, București, Editura Semne, 2007.
4. Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998.
5. Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
6. Kołakowski, Leszek, *Prezența mitului*, traducere din limba polonă de Constantin Geambașu, București, Editura Curtea Veche, 2014.
7. Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
8. Nițescu, M., *Atitudini critice*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
9. Patrichi, Tudora, *De la „Moriță" la „Mitrea Cocor" sau De la „Ianua caeli" la „Ianua inferni"*, Roman, Editura PapiruS Media, 2014.
10. Spiridon, Vasile, *Contra-spații*, în „Ateneu", nr. 1, ianuarie 2011, p. 16.
11. Văcărescu, Ioan-Radu, *Spațiul inefabil*, vol.1, *Bărăganul și Bălțile Dunării în cultura română*, Sibiu, Editura InfoArtMedia, 2009.
12. Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

"Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Excelență interdisciplinară în cercetarea științifică doctorală din România – EXCELLENTIA", contract POSDRU/187/1.5/S/155425, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013";

ITALIANIZING TENDENCIES IN THE LINGUISTICAL VIEW OF ION HELIADE RĂDULESCU

Andreea-Sabina NAPEU
University of Pitești

Abstract: Ion Heliade Rădulescu was considered an outstanding personality in the Romanian culture from the first half of the 19th century. He was concerned about developing the Romanian literary language and all his linguistic activity contributed to cultivating a language that could be used in different domains of activity. His second period of linguistic research was led by the Italian influence with the purpose to create a new language by replacing Romanian words with Italian ones.

Keywords: Italian influence, modernization, linguistics, neologism, controversy.

1. Activitatea lingvistică a lui Ion Heliade Rădulescu

Ion Heliade Rădulescu (1802-1872) a fost o figură reprezentativă a culturii românești din secolul al XIX-lea, prin implicarea sa directă și constantă în procesul de dezvoltare și unificare a limbii române literare. Personalitatea sa culturală s-a dezvoltat în mai multe domenii, acesta fiind cunoscut ca scriitor, traducător, filolog, întemeietor al presei românești, critic literar, dar și fondator al unor instituții culturale (Teatrul Național din București, Societatea Filarmonică, Academia Română). Datorită interesului pentru limba română, Heliade a fost considerat „pentru Țara Românească și Moldova, primul lingvist de seamă" (Macrea, 1970, p. 133), un continuator al acțiunilor începute de Școala Ardeleană cu scopul de a impune în epocă un model de normare a limbii române: „Principala preocupare lingvistică a lui Heliade, ca și a întregii generații de cărturari români din acea epocă, a fost, în permanență, îndreptată spre netezirea căilor de dezvoltare unitară a limbii române literare, pentru ca ea să devină un instrument cât mai adecvat al făuririi culturii noastre moderne" (Macrea, 1970, p. 136).

Activitatea lingvistică începută de Ion Heliade Rădulescu este compusă din două etape distincte. Prima etapă cuprinde perioada premergătoare anului 1840; aceasta se caracterizează prin elaborarea unor teoretizări pertinente în privința normării și unificării limbii și culminează cu apariția *Gramaticii Românești* (1828), prima gramatică descriptivă a limbii române, o lucrare de factură normativă. A doua etapă începe odată cu anul 1840 și coincide cu o reformare a opiniilor susținute până atunci de Heliade: momentul în care toate ideile sale teoretizante converg către italienism.

Conform criticii vremii, părerile erau împărțite în ceea ce îl privește pe Heliade; astfel, s-au emis judecăți conform cărora întreaga activitate a teoreticianului muntean s-ar caracteriza din perspectivă pozitivă, pe de o parte (prima etapă – până în anul 1840), iar pe de altă parte, din perspectivă negativă (a doua etapă – după anul 1840). Un exemplu în acest sens este critica lui George Călinescu. În primă fază, acesta îl consideră pe lingvist „personalitatea cea

mai mare a literaturii române, având despre problema îmbogățirii limbii părerile cele mai sănătoase" (Călinescu, 2001, p. 66), urmând ca, după apropierea de italienism, Heliade să pară „de nerecunoscut" (Călinescu, 2001, p. 67), ajungând la stadiul de ridicol. Cu toate acestea, deși preferința lui Heliade pentru italienism a atins un prag de exagerare după anul 1840, trebuie amintit că tendința italienistă a fost prezentă pentru prima dată încă din prefața *Gramaticii Românești* de la 1828.

2. Abordări ale italienismului heliadesc

După anul 1830 începe procesul de relatinizare a limbii, care a dat naștere unor tendințe contradictorii ca soluții propuse pentru problemele importante legate de limba română literară. Printre acestea se numără latinismul lui August Treboniu Laurian, purismul lui Aron Pumnul, dar și italienismul lui Ion Heliade Rădulescu.

Heliade devine un reprezentant al italienismului extremist începând cu anul 1840, odată cu publicarea unor lucrări care tratează noile sale principii despre limba română literară: *Paralelism între limba română și italiană* (1840), *Paralelism între dialectele român și italian sau Forma ori gramatica acestor două dialecte* (1841), *Prescurtare la gramatica limbei româno-italiene* (1841) și *Vocabular de vorbe streine în limba română, adică slavone, ungurești, turcești, nemțești, grecești etc.* (1847).

Îndreptarea către limba italiană apare ca o repercusiune a apelului la o limbă romanică, de aceeași origine cu româna, cu scopul de a acoperi lacunele create în limbă la acel moment. Astfel, Heliade alege italiana în defavoarea limbii franceze, care „ne-a stricat și obiceiurile și religia și limba noastră, servindu-ne de intermediar la citirea cărților" (Haneș, 1904, p. 129). „Italienismul lui I. Heliade Rădulescu este descris ca o direcție puristă, izvorâtă din aceleași principii generale ca și ale curentului latinist, dar realizată cu alte mijloace" (Mancaș, 1974, p. 22). În primul rînd, aplecarea lingvistului către italienism survine și din considerente politice, totodată, întrucât sunt cunoscute ideile politice antifranceze ale acestuia până la Revoluția pașoptistă. În al doilea rând, un alt motiv îl constituie admirația pentru autorii primelor lucrări de gramatică: Ienăchiță Văcărescu, Petru Maior (un precursor al italienismului în limba română) și Paul Iorgovici. În al treilea rând, exista la Heliade dorința de a crea o limbă literară în mod rapid, iar singura cale de a realiza acest lucru cu promptitudine era, așadar, impunerea modelului italienist. Principalele preocupări ale lui Ion Heliade Rădulescu erau legate de „problema unei ortografii îndreptate pe calea unei reforme raționale, formarea terminologiei științifice, îmbogățirea vocabularului, precum și curățirea lui de elemente nelatine, ca mijloc de perfecționare a limbii după natura, după firea sau geniul ei" (Diaconescu, 1974, p. 37).

În fază incipientă, italienismul apare la Heliade încă din anul 1828, în prefața *Gramaticii Românești*, unde se recomandă ca principiul ortografiei să aibă drept bază limba italiană pentru ca limba română „să semene întru toate cu cea italienească, buna ei sor" (Heliade Rădulescu, 1980, p. 546). Lingvistul se raportează la greci, latini, dar și la italienii din epoca modernă: „Asfel au fost cu aflarea slovelor la greci; asfel după dânșii au facut și latinii primiind numai cele ce le-au trebuit; asfel, și încă mai înțelepțește, italienii; asfel și toate națiile cele înțelepte și gânditoare într-această pricină, ce au umblat numai după ce le-a

trebuit" (Heliade Rădulescu, 1980, p. 543). Această tendință italienizantă se continuă în lucrările de după 1840, într-o manieră exagerată, până în finalul activității sale lingvistice.

Începând cu publicarea lucrării *Paralelism între limba română și italiană*, din anul 1840, Heliade își exprimă, în mod persuasiv, părerea fermă conform căreia limba română și limba italiană se află într-o relație dialectală: „româna ar fi numai un dialect necultivat al limbii italiene și nu se poate perfecționa decât profitând de experiența acesteia" (Mancaș, 1974, p. 24). Mai mult decât atât, acesta accentuează ideea că limba română și cea italiană formează același grai, „se întregesc una pe alta, cum ar fi două dialecte ale aceleiași limbi" (Haneș, 1904, p. 129). Argumentele lui Heliade pentru a-și susține principiile sunt abordate din perspectivă culturală, și anume prezentarea diferenței de cultură dintre cele două țări: „Deosebirea limbei noastre de cea italiană literară din ziua de astăzi nu este alta decât că a noastră a rămas în starea cea d-întâi pe cât a putut să o ție un norod prigonit de soartă și întâmplări, și cea italiană izbită până la o vreme de multe năvăliri ale barbarilor, a început de atâtea veacuri încoaci a se cultiva prin autorii și poeții ei" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 185). Un alt aspect prezentat în *Paralelism* este introducerea unui vocabular român-italian, al cărui scop nu este îndeplinit deoarece există neconcordanțe între idei și cuvintele prezentate; drept urmare, identitatea limbilor nu este realizată deoarece unele cuvinte nu au legătură între ele, altele sunt neologisme în limba română, unele sunt create de însuși Heliade, în timp ce altele, pentru care nu se găsea o formă în italiană, sunt pur și simplu omise.

În procesul de modernizare a limbii române literare, Ion Heliade Rădulescu își schimbă radical părerea și renunță la convingerile anterioare conform cărora era necesar modelul limbii din textele vechi, bisericești (fapt susținut cu ardoare în prima etapă a activității sale lingvistice). În plus, nu consideră necesară nici influența altor limbi romanice. Așadar, Heliade își începe cercetarea plecând de la un număr de 1700 de cuvinte care aveau origine latină și care aparțineau câmpului semantic al cuvântului „om": cuvinte care desemnau însușiri, acțiuni, grade de rudenie, meșteșuguri. Pornind de la 1300 de cuvinte din cele 1700, se pot forma familii lexicale noi prin procedeul compunerii și al derivării cu sufixe și prefixe, care vor fi similare cu cele din limba italiană: „Vorbind despre materia limbii, adunăm în acest vocabular mai toate vorbele simple, de rădăcină și de întâia trebuință, pre lângă care se mai adaogă și altele derivate sau compuse, vrând să arătăm cum, și în compunere și în deducerea vorbelor, aceste două limbi au mai aceleași prepoziții și terminații, cum și mai acelaș chip de a deduce o vorbă din alta" (Heliade Rădulescu, 1973, p. 194).

Convingerea că româna și italiana reprezintă aceeași limbă, numită româno-italiană, reiese și din titlul lucrării publicate în anul 1841, *Prescurtare la gramatica limbei româno-italiene*, care cuprinde aspecte legate de morfologie și ortografie. Pe de o parte, morfologia este influențată prin italienizare, făcându-se referire la verbe, substantive și pronume, iar forma termenilor gramaticali apare modificată după modelul italian: „ajjectiv", „avverb". Pe de altă parte, la nivel ortografic sunt prezentate reguli în conformitate cu noile abordări lingvistice ale autorului. În același timp însă, noul sistemul ortografic se bazează pe aceleași principii ca cel propus în anul 1828, diferența fiind dată de proporțiile dintre aceste principii. În plus, se răspândește ideea îmbogățirii vocabularului cu neologisme provenite din limba italiană, o idee preluată de la Petru Maior și impusă în epocă de Heliade.

Pasiunea lui Heliade pentru italienism a fost dusă la extrem, prin încercarea acestuia de a crea o limbă artificială, înțeleasă doar de el, cu scopul de a combate cu orice preț ideile conform cărora limba română ar fi, de fapt, limbă slavă. Astfel, spre finalul activității sale, Heliade „voia să dovedească superioritatea limbii nouă într-o acțiune de mult începută: îmbogățirea literaturii românești" (Haneș, 1904, p. 136). În acest sens, el a hotărât să scrie și să traducă în limba româno-italiană; mai mult, a luat decizia surprinzătoare de a-și republica lucrările în această nouă limbă. Referitor la traducerile din limba italiană, cuvintele nu mai erau schimbate deloc, folosindu-se italienisme. Cu toate acestea, limba nou creată de Heliade nu mai era cunoscută de popor, contrar ideilor din prima etapă a activității sale lingvistice, când acesta încuraja unitatea limbii. Această limbă româno-italiană avea atât elemente românești (morfologie și sintaxă), cât și elemente italienești (lexic), fără a se crea o interdependență între ele. În ciuda exagerărilor însă, doctrina italienizantă a lui Heliade, reprezintă, de fapt, o tentativă de reformare a limbii, care a contribuit, în mod indirect, la procesul de modernizare a limbii române literare datorită îmbogățirii lexicului cu neologisme latino-romanice.

3. Concluzii

Italienismul extremist propus de Ion Heliade Rădulescu nu a avut ecou în epocă, ci a continuat, într-un fel, procesul de modernizare a limbii române literare. Activitatea lingvistică a lui Heliade a fost una fructuoasă în vederea îndeplinirii unui singur scop: unificarea limbii române, fiind adeptul principiului că baza unei culturi moderne este crearea unei limbi unice în toate regiunile, care să devină un instrument de comunicare imediată. Făcând parte din grupul puriștilor de la acea vreme, Heliade și-a propus cu orice preț să elimine din limbă toate elementele care, în opinia lui, erau străine de originea ei: slavonisme, turcisme, maghiarisme, propunând înlocuirea lor cu elemente latinești, italienești sau chiar cu elemente create de el însuși. Tocmai din această dorință arzătoare, Heliade devine adeptul doctrinei italienești, care ajunge să fie dusă la extrem. De aici rezultă și criticile vremii, pe baza argumentului că, în acest fel, limba română s-ar îndepărta de specificul ei național. Cu toate acestea, valoarea lingvistului rămâne incontestabilă și nu poate fi negată. În fapt, direcția italienizantă nu reprezintă altceva decât o încercare de relatinizare a limbii, proces care a început încă din secolul al XVIII-lea, în perioada Școlii Ardelene, ai cărei reprezentanți și-au propus elaborarea unui sistem ortografic, bazat pe principiul etimologic, cu scopul de a apropia limba română de cea latină. Relatinizarea limbii face parte, fără echivoc, din acțiunea de regenerare a limbii și culturii românești, iar toate teoretizările italienizante ale lui Heliade accentuează, așadar, nevoia de modernizare a limbii române literare.

4. Bibliografie

Călinescu, 2001 – Călinescu, George, *Istoria literaturii române: compendiu*, București, Editura Litera Internațional.

Diaconescu, 1974 – Diaconescu, Paula, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne, Partea I – Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830-1880)*, București.

Haneș, 1904 – Haneș, Petru, *Desvoltarea limbii literare române în ptima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, Tipografia Munca.

Heliade Rădulescu, 1973 – Heliade Rădulescu, Ion, *Scrieri lingvistice*, ediție și studiu de Ion Popescu-Sireteanu, București, Editura Științifică.

Heliade Rădulescu, 1980 – Heliade Rădulescu, Ion, *Gramatica românească*, ediție și studiu de Valeria Guțu-Romalo, București, Editura Eminescu.

Macrea, 1970 – Macrea, D., *Studii de lingvistică română*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Mancaș, 1974 – Mancaș, Mihaela, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă (secolul al XIX-lea)*, București.

TEODOR NEŞ – *„OAMENI DIN BIHOR”*

Ioan FABIAN
University of Oradea

Abstract: The current paper presents one of the most important/notable figures from Bihor County, portrayed by Teodor Neş in his book The Monograph – „People from Bihor County”, a writing in which he depicts political, historical and cultural events between 1848-1918, the coryphaeuses of the social-cultural revolution from Bihor County and Ardeal. Here with his sharp and neat stile he presents their life, work, career and ideals.

Lucreţia Suciu-Rudow is one of the rarest female poets and representative literary writers/models from the end of the 18th and the beginning of the 19th century from Bihor County. Author of the volume „Versuri”/„Poems” (it includes 67 poems) and of the romantic story, "Count Stuart's fiancee. Stories from the life of Romanians from Bihor County". He dies young at the age of 41.

Keywords: poetess, national identity, patriot.

Lucreţia Suciu-Rudow

(1859-1900)

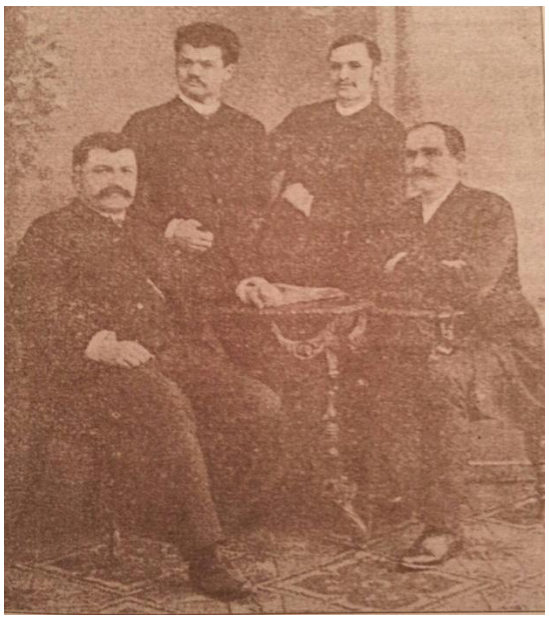
La granița dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, bihorenii răslețiți Miron Pompiliu și Alexandru Gavra au însămânțat cu ideile lor alte meleaguri românești. Potrivit dascălului Neș, fecunda lor activitate cărturărească se stinge treptat prin Banat și Moldova. Perioada cuprinsă între anii 1881 și 1905 este numită de profesorul Teodor Neș „Perioada atoniei politice” pentru că este dominată, după părerea acestuia, de o letargie și inactivitate politică de neacceptat. [1]

Persoanele care reprezintă în această perioadă Bihorul în parlamentul de la Budapesta sunt „...figuranți mărunți, fără relief social; o seamă de oameni, cu structura psihică de

[1] Teodor Neș, *„Oameni din Bihor, 1848-1918”*, Tiparul Tipografiei Diecezane Oradea, Oradea, 1938, p. 10.

transiție spre desființare, spre topirea desăvârșită în masa maghiară."[2] Teodor Neș consideră că numele acestor „figuranți" sunt nevrednice și nu pot fi așezate alături de cele ale luptătorilor perioadei naționalismului oportunist, precum Alexandru Roman, care au militat pe toate căile posibile pentru culturalizarea și trezirea identității naționale a românilor din Biharia. În realitate, susține Teodor Neș, „adâncimile erau agitate...iar acolo jos se plămădea un crez nou, se oțeleau voințele tari"[3] în creuzetul tainicei alipiri a Bihorului la Transilvania, așa cum școlile și societățile culturale ale vremii desăvârșiseră anexarea culturală a Bihariei la slova românismului universal. Relevantă în acest sens este și mărturisirea acestor adâncimi agitate din poeziile sensibile ale poetei Lucreția Suciu.

Poeta bihoreană Lucreția Suciu-Rudow este prezentată de Teodor Neș în cartea sa „*Oameni din Bihor"* în rând cu alte personalități importante care au trăit și au activat pe teritoriul Bihariei anilor 1881-1905. Dintre aceștia se pot aminti următorii: Lucian Bolcaș, Vasile Teuca, Teodor Fășie, Iosif Vulcan, Vasile Budescu, Maria Bosco-Suciu, Giorgiu Popa de Câmpani, Mitropolitul Ioan Vancea de Buteasa, Ioan Buna, Atanasie Tuducescu, Florian Duma, Demetrius Kiss, Nicolae Zigre, etc.[4] Portretul Lucreției Suciu-Rudow este schițat în felul următor de Teodor Neș: „Îmbrăcată în costum național, cu cosița adusă înainte peste umeri – părea un fragment dintr-un colier măsliniu – în colțul gurii cu un discret zâmbet de amărăciune și cu o sitavă[5] licărire de fericire, Lucreția Suciu se plimba pe profoasele și îngloditele străzi ale Ucurișului, împărțind femeilor care torceau în prag, ori stăteau la sfat, vorbe înțelepte."[6]



Lucreţia Suciu-Rudow născută la 3 septembrie 1859, în Oradea – decedată la 5 martie 1900, este fiica poetei Maria Suciu (născută Bosco) şi a lui Petre Suciu, referent consistorial la Oradea şi protopop în Beliu, stabilit apoi în satul bihorean Ucuriş, unde Gheorghe Bogdan-Duică, George Coşbuc, Septimiu Albini, Mihai Pârvu (în poza de mai sus), Isaia Bosco şi A.C. Popovici se întâlneau în casa familiei Suciu, într-un mic cerc literar. Școala o face la Institului Ursulinelor din Oradea unde se inițiază și în studierea limbii germane. Mama poetei, care a studiat la Viena, o ajută în completarea cunoștințelor despre cultura și limba germană care va avea o influență evidentă asupra versurilor Lucreției Suciu.[7]

[2] Ibidem, p. 10.
[3] Ibidem, p. 10.
[4] Teodor Neș, *„Oameni din Bihor, 1848-1918"*, Tiparul Tipografiei Diecezane Oradea, Oradea, 1938, p. V-VI.
[5] Conform D.E.X. **sitáv, -ă** adj. (cp. cu bg. *sipkav*, rus. *siplyĭ,* la Rușiĭ albĭ *sipávyĭ,* răgușit). *Munt. vest.* Cu vocea stinsă, care nu poate răcni, răgușit. — Și **siteáv,**pl. *evĭ, eve* (*Munt. vest.* Rev. I. Crg. 9, 26, și ChN. I, 241).
[6] Teodor Neș, *„Oameni din Bihor, 1848-1918"*, Tiparul Tipografiei Diecezane Oradea, Oradea, 1938, p. 267-268.
[7] Teodor Neș, *op. cit.*, p. 269.

Cunoscătoare a limbilor franceză, germană şi maghiară, Lucreția Suciu-Rudow debutează în anul 1884, în cadrul revista „Familia", cu sonetul *„Suvenir"*. Poeziile publicate în cadrul revistei „Familia" sunt bine receptate de cititori şi publicul larg.[8] Până în anul 1895 a publicat regulat versuri în aceeaşi revistă. Colaborează la publicații precum „Amicul familiei", „Foaia ilustrată" de la Sibiu, „Rândunica" şi la „Tribuna", unde va semna în 1889 traducerea studiului *„Laokoon"* sau *„Despre limitele picturii şi ale poeziei"* de Lessing. Singurul volum, *„Versuri"*, care cuprinde 67 de poezii, îi apare la Sibiu în anul 1889 sub îndrumarea şi îngrijirea mentorului Lucreției Suciu, Gheorghe Bogdan Duică. Maria Vaida, în volumul intitulat *„Lucreția Suciu sau Mările iubirii"*, spune despre volumul de versuri al Lucreției Suciu că este „o certă evoluție a lirismului feminin din poezia românească a secolului al XIX-lea."[9] După o decepție mare în dragoste[10], la 11 octombrie 1891 se căsătorește cu tânărul holtei neamț de confesiune evanghelică Friederich Wilhelm Rudow „un om înalt, spătos şi cu umblet legănat"[11], doctor în filosofie la Halle, filo-român, autor al unei istorii a literaturii române în limba germană, activ colaborator al ziarelor germane ale vremii unde scrie despre români şi operele lor literare.[12]

În primii ani de căsnicie locuiesc la Ucuriş unde trăiesc într-o izolare cvasi-totală. În anul 1897 „se mută la Oradea în casa lor proprie din strada Peța nr. 237 (azi Cuza-Vodă)".[13] În acelaşi an scot împreună la Oradea *„Foaia literară"*[14], un săptămânal la care colaborează George Coşbuc, Maria Cunțan, Gheorghe Bogdan-Duică, Ilarie Chendi, Lucian Bolcaș, Gavril Bodnariu, Ioan Scurtu, Ion Pop Reteganu, Ioan Scurtu, Gheorghe Ciuhandu, O. Pop de Sudișor, Emil Sabo, etc. Revista se dorea a fi ieftină şi accesibilă oamenilor de rând care nu posedau cunoștințe solide literare şi culturale cărora să li se poată prezenta „chestiuni care se ivesc în viața culturală au nevoie a fi discutate într-o formă clară şi populară".[15] Lucreția Suciu-Rudow este prezentă în această publicație cu versuri şi cu o povestire romantică, *„Logodnica contelui Stuart"*.[16] Revista „Convorbiri literare" o face cunoscută, publicându-i mai multe poezii în anul 1898. A mai scris în „Tribuna poporului".

Lucreția Suciu-Rudow a cultivat foarte mult lirica erotică. De o sensibilitate specială, marcată de boală (suferea de tuberculoză) şi de o aprigă decepție sentimentală (dragostea neîmpărtăşită a căpitanului A.), autoarea este influențată în mare măsură de Mihai Eminescu şi versurile sale, de la care preia motive, imagini şi ritmuri. Următoarele versuri care sunt adresate stelei duc cu gândul la *„Luceafărul"* eminescian:

„Eşti fericită-n calea ta curată,
Curată eşti în traiul tău şi-n vremuri

[8] Teodor Neș, *op. cit.*, p. 270.
[9] Maria Vaida, *Lucreția Suciu sau Mările iubirii,* Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010, p. 41.
[10] Lucreția Suciu fusese logodită cu un căpitan român din armata austro-ungară. După şapte ani logodna se destramă datorită căpitanului care era un om dornic de aventuri. Teodor Neș, *op.cit.*, p. 270.
[11] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 271.
[12] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 271-273.
[13] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 272.
[14] Revista „Foaia literară" îşi încetează apariția după un an de existență datorită lipse de abonamente, din cauza atacurilor din presă şi mai ales datorită bolii de care suferea Lucreția Suciu. Teodor Neș, *op.cit.*, p. 281.
[15] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 281.
[16] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 281.

Fără simțiri, fără dureri tu tremuri,
Preivești de-apururi lumea-ntunecată”.[17]

Versurile se distanțează totuşi de simpla imitaţie eminesciană prin sinceritatea sentimentelor şi trăirilor care răzbat dintre rândurile aşternute, prin spontaneitate, finețe şi gingăşie. În versurile scrise Lucreția Suciu-Rudow ajunge să prezinte o imagine a propriei subiectivități:

,,Azi creierul cu gândurile
N-are pace,
Afară cântă vânturile,
Noaptea tace.
Arse mi se-nclin pleoapele
Ochii tremur,
Iar sugrumate dorurile
Mă cutremur.
Zăgaz făcusem lacrimilor,
Largă cale
Dorul tău hain făcutu-le-a,
Curg la vale.
Și iarăși sprinten gândurile
Merg, deșteaptă
Poteră, țin drumurile
De te-așteaptă.
Obosite-n torc sărmanele,
Vântul tace,
Lin păşeşte-n urma lacrimei
Dulce pace.”
(*„Seara”*).

Poeta a fost influenţată şi de romanticii germani (Lenau, Heine şi Uhland)[18], pe care îi cunoştea foarte bine, încât melancolia, regretul dureros în faţa neînţelegerii, fantoma iubirii trecute care o bântuia constant, resemnarea sunt învăluite uneori în muzica lor. Versul rămâne în tonul elegiac şi romantic, limbajul care este cursiv, elegant şi discreţia confesivă lirică se ridică cu mult peste ceea ce s-a scris în compoziția feminină până Lucreția Suciu-Rudow în Ardeal. Uneori, ritmul atinge o vioiciune tonică, aproape coşbuciană aşa după cum se poate vedea în versurile poeziei *„Singurătate”*.[19]

„S-au rupt firele iubirii ce de suflet fost-au prinse
.....
De-ascult freamătul de frunze de-aud vântul cum vueşte
Cum popas la casă-mi face, par-că şi el mă boceşte
Închid ochii, îmi las fruntea între mâinile fierbinți
Printre degetele strânse să fur lacrime cuminți.

[17] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 280. Fragment din poezia *„Dor”*.
[18] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 268, 273.
[19] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 275.

.....
Îngropați-vă-n sicriul vremilor ce n-or mai fi
Gânduri dulci de altădată, singuratic voiu jeli,
Că sburat-ați așa grabnic ca un vis, ce e, nu este
De vă caut, găsesc în minte, fragment palid de poveste".

Poezia *„Întunericul"* este o alegorie ce trimite cu gândul la expresivitatea și imaginația scriiturii lui George Coşbuc din *Vântul* sau *Prahova*.

„Uriașul întunerec
Bate lumea-n lat și lung
Șapte țări de-a curmezișul
Pentru-n pas abia-i ajung.
Iar mantaua ca cerneala
În văzduh a fâlfâit
Și sub ea, ca pui sub cloșcă
Stă pământul ghemuit."

În pasteluri există dovada unor certe posibilități poetice: naturalețe, picturalitate a imaginii, ritm adecvat, care se pot vedea de exemplu în poezia *„La drum"*. Pornind de la tabloul din *„La scaldă"*, Titu Maiorescu remarca la poeta Lucreția Suciu-Rudow un „naturalism senin, până aproape de libertatea antică"[20] iar volumul *„Versuri"* este considerat de criticul literar Titu Maiorescu „primul simptom al renașterii" culturale ardelene.[21] Nicolae Iorga în *„Istoria Literaturii românești contimporane"* legat de pastelurile descrise în versurile poeziei *„La scaldă"* de Lucreția Suciu-Rudow spune că „Singur acest tablou face mai mult decât toate volumele de versuri numerotate ale unui Haralamb Lecca. Poezia se poate pune alături de bucata lui Victor Hugo în *„Orientale"*."[22]

„Apa-i clară, liniștită, se văd pietrile din fund.
Ea-și descinge haina albă de pe trupul cald, rotund
Părul negru, lung și moale îl desprinde, despletește
Și privind mereu în lături, către mal încet pășește
Surâzând și doritoare își privește în apă chipul
Lin picioru-și moaie-n unde și se joacă cu nisipul
Și cu spumele din margini apoi sprinten se aruncă
Unde valul ochiu își face...
.....
Clipocind de semn vrăbeți stau prin crânguri liniștiți
.....
Soarele să o ajungă, razele și le lungește
De pe trup să-i sorabă stropii și-i pândește toată taina
Supărat în nori s-ascunde, dacă ea-și încinge haina." (*„La scaldă")*

Versurile poeziei *„La drum"* zugrăvesc un superb pastel de iarnă cu o prozodie surprinzătoare.

[20] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. III, p. 200.
[21] Ibidem, p. 200.
[22] Nicolae Iorga, *„Istoria Literaturii românești contimporane"*, Ed. Adevărul, vol. I, București, p. 369.

„Caii aleargă veseli, în tropot
Hai! Sub copite, tremură-n ropot
Neaua se frânge.
Moale e jilțul, dragă mi-e lenea
Fără de gânduri, rece e vremea
Vântul se plânge.
Trece prin crânguri trist ca o jalbă,
Scutură-n drum haina lor albă,".

Povestire romantică, *„Logodnica contelui Stuart. Povestiri din viaţa românilor bihoreni"* inspirată din viața de zi cu zi a românilor bihoreni, este publicată de Lucreția Suciu-Rudow în revista „Foaia literară" numerele 1-19. Pe lângă povestea de dragoste dintre eroii narațiunii – Contele Suart de Albany, căpitan activ în armata austriacă (la fel ca și fostul ei logodnic – căpitanul A.), venit tocmai din Scoția și Elisabeta Gale, fiica preotului din Valea Mare - Lucreția Suciu reușește să insereze și să relateze într-un limbaj viu și colorat episoade legate de moravurile locale ale vremii precum cheful unguresc de la Câmpani, nunta din Salonta, balul de la Tinca, etc.[23] Episoadele de iubire imposibilă și cu accente dramatice dintre eroii principali sunt alternate cu comentarii în care se ironizează zelul administrației de stat a vremii de a maghiariza cu orice preț tot ceea ce era românesc (de la nume de români la nume de localități românești), atitudinea cvasiaristocratică a maghiarilor care „își permiteau obrăznicii față de romîncele mai frumușele"[24], „la petreceri unde se juca ciardaș ori nemțește, românește nici pomană..."[25] și simpatia față de germanii „oprimați de unguri".[26] Cu toate că Lucreția Suciu-Rudow scrie despre lucruri banale, cotidiene povestirea ei romantică contribuie la „consolidarea sentimentului național al românilor bihoreni".[27]

Lucreția Suciu-Rudow este o fiică a Bihorului care, datorită condițiilor sociale grele și a bolii care a măcinat-o încet și sigur, a sfârșit prea devreme neputând să își continue activitatea sa literară deosebită și de creație promițătoare. A lăsat în urma ei doar un volum *„Versuri"* și autobiografica povestire romantică *„Logodnica contelui Stuart"*. Cu toate acestea, prin creațiile ei a reușit să facă anticipată și percepută „simțirea eminesciană în Bihor, și au picurat multă duioșie în sufletele contimporanilor...".[28] Scurta ei existență și creație a fost remarcată de critici literari importanți ai timpului precum Titu Maioresc, Nicolae Iorga și Ilarie Chendi. Prin opera Lucreție Suciu-Rudow și prin viața, activitatea și revista „Familia" a lui Iosif Vulcan Bihorul a ajuns să își facă simțită prezența în viața literară românească.

Maria Vaida în volumul dedicat Lucreției Suciu-Rudow *„Lucreția Suciu sau Mările iubirii"*, deși la ani buni distanță de prezentarea făcută de Teodor Neș în cartea sa „*Oameni din Bihor"*, prezintă profilul celei care, în scurta ei existență de poet al secolului al XIX-lea „a cultivat specii lirice noi, a înființat o revistă românească în perioada stăpânirii austro-ungare, a corespondat cu unele dintre cele mai luminate minți ale cărturarilor vremii sale, a tradus din

[23] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 285.
[24] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 285.
[25] Ibidem, p. 285.
[26] Ibidem, p. 285.
[27] Ibidem, p. 285.
[28] Teodor Neș, *op.cit.*, p. 285.

literatura universală, a publicat în marile reviste literare din țară și a cules numeroase opere populare, valorificând creațiile geniale românești…”[29]

Lucretia Suciu-Rudow este înmormântată în localitatea Valea Mare de Codru, comuna Holod din Bihor, în cimitirul aflat în jurul bisericii ortodoxe din localitate.

BIBLIOGRAFIE

- Bulei, Ion, Lumea românească la 1900, Editura Eminescu, Bucuresti, 1984.
- Crețu, Stănuța, *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.
- Iorga, Nicolae, *Istoria Literaturii românești contimporane*, Editura Adevĕrul, vol. I, București, 1934.
- Iorga, Nicolae, *Oameni cari au fost*, Editura Biblioteca pentru toți, București, 1967.
- Maiorescu, Titu, *Critice*, vol. I-III, Editura Socec, București, 1928.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918*, Tiparul Tipografiei Diecezane Oradea, Oradea, 1938.
- Neș, Teodor, *Oameni din Bihor 1848-1918*, ediția a II a, Biblioteca Revistei Familia, Oradea, 2006.
- Petcu, Marian, *Istoria jurnalismului și a publicității în România,* Editura Polirom, 2007.
- Vaida, Maria, *Lucreția Suciu sau Mările iubirii*, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010.
- http://dexonline.ro/
- https://en.wikipedia.org/wiki/Lucreția_Suciu-Rudow.
- https://liberlaimaginatie.wordpress.com/2011/07/05/incursiuni-de-istorie-literara-o-poeta-aproape-uitata-by-monica-grosu/

Investeşte în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară nr. 1 „Educaţia şi formarea profesională în sprijinul creşterii economice şi dezvoltării societăţii bazate pe cunoaştere”

Domeniul major de intervenţie 1.5 „Programe doctorale şi post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlu: „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală şi post-doctorală”

Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832

[29] Maria Vaida, *Lucreția Suciu sau Mările iubirii,* Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2010, p. 75.

THE INTERWAR PRESS – AN ESTHETIC AND IDEOLOGICAL INDICATOR. CASE-STUDY: ALICE BOTEZ

Mihaela ȚICALO-GRĂDINARIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: One of the most interesting periods of the Romanian culture wasthe one between the two World Wars, when a generation's ebullience mapped out ample spiritual trajectories. Gathered around some opinion leaders (Nae Ionescu, Nichifor Crainic, Dimitrie Gusti), young intelectuals rebelling against previous generations prompt a real battle of opinions, housed by a multitude of magazines and newspapers. The inter-war literary press was an authentic barometer of the epoch, minutely reflecting each change of direction, each nuance of a period in which cultural values found an unconfined space of occurence, setting out courses, which, unfortunately would be deviated after the World War II by an adverse history. In the present study, we shall analyse the profile of the Vremea (The Time) magazine, as well as Alice Botez's journalistic activity, which, although not very extensive, represents a defining and illustrative stage of her creation.

Keywords: inter-war literary press, cultural values, Alice Botez's journalistic activity

Indiscutabil, perioada cea mai interesantă a culturii române se situează între cele două războaie mondiale, când efervescența unei generații a trasat traiectorii de amploare, care au lăsat urme de neșters. Grupați în jurul unor lideri de opinie (Nae Ionescu, Nichifor Crainic, Dimitrie Gusti), tinerii intelectuali, declarați antijunimiști, antimaiorescieni, se revoltă împotriva generațiilor anterioare, declanșând un veritabil război al opiniilor. Interesant este faptul că, deși intrați în viața culturală cu convingeri apolitice, la un moment dat, în jurul anului 1933, cei mai mulți se vor înregimenta ideologic puternic, și nu doar la nivel declarativ, majoritatea spre extrema dreaptă și legionarism, atrași de ideea omului nou, și de salvarea prin spiritualizare. Personalități puternice, orientate autohtonist, descoperind, cu un entuziasm zgomotos, valorile creștinismului ortodox, cei mai mulți cu studii în străinătate, vorbind curent câteva limbi străine, iată câteva trăsături ale profilului intelectualului interbelic. Conștienți de criza din spațiul european, aceștia devin combativi, concentrându-se asupra efortului de autodefinire ideologică, fapt care a dat naștere unor inevitabile dispute, dar și unor opere definitorii pentru epocă.

Emil Cioran, într-o scrisoare către Bucur Țincu (10 noiembrie 1031), i se plânge de necoagularea acestei pături intelectuale, incapabilă de a duce până la capăt *Schimbarea la față a României*: *Am cunoscut în timpul din urmă toată – să zic așa – elita filosofică a capitalei. Rezultatul este îmbucurător pentru noi, individual, dar pentru destinele culturii noastre, deprimant*. (Cioran 1995: 42)

Doi au fost liderii care s-au detașat în epocă, Nichifor Crainic și Nae Ionescu. Veșnic într-un antagonism de esență, cei doi au polarizat în jurul lor pe cei mai înzestrați oameni ai timpului, antrenându-i, pe unii din aceștia, în lupte ideologice și politice: *Aproape doi ani, Codreanu nu întreprinsese nimic fără să-mi ceară sfatul, declarase public că, neavând doctrină și program, ceea ce scriam eu era doctrina și programul lor. Canalizasem un izvor și izvorul ajunsese fluviu. Mișcarea nu săvârșise nici o violență și se bucura de un admirabil prestigiu. Putea (Corneliu Zelea Codreanu) acum s-o distrugă intrând în aventura diabolică a lui Nae Ionescu.* (Crainic 1991: 252)

Indiscutabil, această irepetabilă concentrare de valori intelectuale și-a găsit ca principală modalitate de exprimare a ideilor presa scrisă și cuvântul tipărit. În afara ziarelor de mare tiraj (*Universul, Adevărul, Dimineața, Lupta, Ordinea, Curentul, Timpul*), care găzduiesc temporar sau periodic rubrici culturale, în această periodă asistăm la o explozie a revistelor culturale sau ziarelor care au pagini masive sau suplimente de cultură: *Abecedar, Adevărul, Axa, Azi, Buna Vestire, Calendarul, Cuvântul, Cuvântul Studențesc, Credința, Dimineața, Discobolul, Da și nu, Dreapta, Drumul Nou, Facla, fapta, Gândirea, Iconar, Înălțarea, Învierea, Linia dreaptă, Lumea nouă, Lupta, Mișcarea, Pagini literare, Rampa, Revista mea, Revista scriitoarelor și scriitorilor români, Rânduiala, România Literară, Seara, Semne, Sfarmă-Piatră, Ulyse, Vesttitorii, Viața literară, Viața românească.*

Cele cinci fundații (Fundația Culturală Principele Carol, Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol II, Fundația regele Ferdinand I – Iași, Institutul de Cercetări Științifice Regele Carol II – Cluj, Fundația Universitară Carol I, unite în 1933 în Uniunea Fundațiilor Regale), alte asociații culturale care editează buletine informative, multitudinea de tipografii, librării și anticariate, iată doar câteva elemente ale unei efervescențe culturale fără precent în istoria de până atunci a României.

Experimentând tot ce se putea experimenta în epocă, marea majoritate a intelectualilor se angajează în „întreprinderea" *Criterion* (Asociația de Arte, Litere și filozofie, inițiată de Petru Comarnescu, funcționând oficial între 13 octombrie 1932 și 11 decembrie 1933), în fapt, o comuniune peste ideologii a cărei tribună scrisă a fost revista *Vremea*. Asociația lansează un program cultural axat pe „noua spiritualitate", definită printr-o viziune a sintezei între tendințele dominante ale diferitelor generații; Comarnescu o denumește „completitudine", iar Mircea Eliade descrie „spiritul criterionist" în *Memorii* ca pe o emancipare brutală și necesară de complexele „provinciale", o creditare a „posibilităților de creație ale geniului românesc" în direcția unei culturi majore și o sfidare a tabuurilor impuse în discursul public de fobia „influențelor nefaste" sau a „ideilor subversive" — denunțate ca „mecanisme infantile de apărare inerente" minoratului cultural. Eliade mai caracterizează criterionismul și drept cel mai interesant precursor al existențialismului francez, care a însemnat „depășirea momentului universitar în cultură, coborârea intelectualului în arenă, contactul direct cu publicul, îndeosebi cu tineretul". (Oprea 2013)

Editată de frații Vladimir și C. A. Donescu, *Vremea* apare în 1928 (primul număr în 23 februarie), inițial într-un format de patru pagini, cu subtitlul de *gazetă politică-socială-culturală*, cu secțiunile social-politică, financiar-economică, sportivă și culturală. Axată în special pe actualitatea imediată, revista se distinge, în primul an, prin ultima pagină, dedicată în totalitate fotografiilor, preluate inițial de la agenția Telna (Berlin). Apoi, începând cu 1929, pagina se diversifică, incluzând fotografii de la evenimente din țară, inclusiv de la corespondenții locali din principalele orașe, pentru care se organizează periodic concursuri. Tot în 1929 revista ajunge la 6 pagini, numărul 46 anunțând chiar pe frontispiciu proiectul ambițios de a deveni „Gazetă zilnică. Cea mai modernă și complectă gazetă de dimineață", inițiativă nerealizată, din păcate. Apar acum primele anchete ale revistei, sub titlurile *Sunteți pentru sau contra concesionării Teatrului Național ?* și *Credeți că Arcul de Triumf ar trebui dărâmat sau refăcut ?* Singura condiție pentru a publica aici era ca articolele să nu lezeze sub nici o formă credința creștină, valorile și simbolurile ei.[1]

Din 1931, revista își mărește numărul paginilor la opt, și aparițiile la două pe săptămână (joi și duminică), și acordă spații sporite rubricilor culturate. În numărul din 18 ianuarie 1931 apare pentru prima dată rubrica de cronică literară, susținută de Pompiliu Constantinescu aproape fără întrerupere până la dispariția revistei.

[1] O analiză pertinentă a fenomenului în Dan Ciachir, *Intelectualii interbelici*, în http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-03-03/intelectualii-interbelici.html

Tot în această perioadă încep și *Șezătorile Vremea*, la Ateneul Român, conferințe însoțite de un bogat program literar, teatral și muzical. Aici conferențiază și citesc intelectualii importanți ai epocii (I. Agârbiceanu, Vlaicu Barna, Petre Bucșa, Emil Botta, Ștefan Baciu, V. Copilu-Chiatră, Traian Chelaru, D. Ciurezu, V. George-Demetrescu, Lucia Demetrius, C. Virgil Gheorghiu, Gala Galaction, Ion Th. Ilea, George Lesnea, Ion Minulescu, T. Al. Munteanu, Dinu Nicodin, I. Gr. Periețeanu, Al. Philippide, I. D. Pietrari, Al. T. Stamatiad, C. Salcia, Teodor Scarlat, Al. O. Teodoreanu, Ionel Teodoreanu, Ernest Verzea) (Vremea 1943, nr. 695: 22), iar revista își face un titlu de onoare din publicarea textelor conferințelor și a celor literare. Programul muzical, de înaltă ținută, e susținut de Orchestra Radio, Corul Societății Carmen, Corul Societății Radio, Corul Societății Culturale CFR (în 1943, oglindite masiv, cu toate elementele unei reclame eficiente, în cartușele de reclamă din revistă).

În 1942 va fi editat *Almanahul Intelectualilor,* cu responsabili de rubrici (*Ideile* – C. Noica, *Literatura* – Pompiliu Constantinescu, *Economia* – N. C. Angelescu, *Teatrul* – N. Carandino, *Muzica* – A. Cosmovici, *Filmul* – T. V. Robescu, *Războiul nostru* – L. Voita, *Războiul internațional* – Paul Ștefan). Pe lângă rubricile consacrate, care se regăsesc și în almanahul prezentat anterior, se remarcă multitudinea de preluări din presa străină (știri de actualitate, fotografii), iar numărul semnatarilor este impresionant (mai amintim pe George Sbârcea, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Petronela Negoșanu, Emil Darie, Mihai Codreanu, V. I. Popa, Virgil Ierunca, N. Mihăescu, Iorgu Iordan, Vasile Netea, Gala Galaction, Radu Dimiu, Păstorel, Barbu Teodorescu, C. Tudor, Octav Șuluțiu, Ion Frunzetti, Tudor Arghezi, Tudor Șoimaru, Pericle Martinescu, Ioan Negoițescu, Costin Murgescu, Mugur Mardan, C. Noica, Radu Florian, ca să ne oprim doar la anul de referință 1943).

Aproape toți intelectualii importanți ai perioadei fac gazetărie sau publicistică, unii din ei concomitent la mai multe reviste sau cotidiene (reportaje, interviuri, articole pe diverse teme, eseuri, comentarii, anchete).

De asemenea, Editura Vremea va arunca pe piață un număr impresionant de titluri de carte, având diferite formate de tipar și reunite în câteva colecții, dintre care *Capodopere ale literaturii universale și românești* și *Colecția geografică* vor fi printre cele mai căutate în epocă.

Sursele de informație din cele mai diverse, de la reporteri, corespondenți din provincie, acces la informație specializată, odată cu înființarea Agenției Telegrafice RADOR (1921) și legăturile cu marile agenții de presă internaționale, Havas (Franța) și Reuter (Anglia) aduc un plus de credibilitate unui marcator de opinie deja impus în întreaga țară.

Interzisă timp de un an și nouă luni, în intervalul 1 ianuarie 1939 – 15 septembrie 1940 (fiind acuzată de atitudine după modelul italo-german), pro-germană și antibolșevică în 1941, sub diferitele semnături ale lui G. Ivașcu (prin articole, dar și prin caricaturi de mari dimensiuni, inclusiv pe prima pagină), revista reușește să își păstreze un permanent caracter cultural. Din 1943 regăsim alte semnături: Iorgu Iordan, G. Călinescu, I. Pas, Virgil Ierunca, iar hebdomadarul face un discret, dar vizibil viraj spre stânga, în același ton cultural, fapt care nu ajutat-o, însă, să reziste epocii care începea.

Ca o oglindă a schimbărilor dramatice de după 1944, putem menționa informația conform căreia unul din inițiatorii revistei, C. A. Donescu, e nevoit, pentru a supraviețui, să deschidă, împreună cu Arșavir Acterian, un „magazin de cărți, între un negustor de icre negre și o farmacie", având ca surse de aprovizionare, inițial, bibliotecile personale, iar mai apoi, pe cele ale prietenilor. (Acterian 2008: 41)

Anii de după 1945 aduc dramatice schimbări în rândul intelectualității române. Unii din ei aleg calea autoexilului, reușind astfel să scape de ostilitatea regimului abia instalat. Este cazul patronilor și directorilor de presă, formatori de opinie ca Stelian Popescu (*Universul*), care, împreună cu Grigore Gafencu (*Timpul*), alege să plece în Elveția, iar Pamfil Șeicaru (*Curentul*) va ajunge în Spania. Cei rămași în țară și declarați indezirabili vor fi, în cel mai

bun caz, izolați (cazul unei părți a cercetătorilor de la Academia Română) sau, după caz, racolați, epurați (majoritatea din universități) sau vor sfârși în detenție.

Publicistica lui Alice Botez, deși nu foarte întinsă, reprezintă o etapă definitorie și reprezentativă a activității sale. Desfășurată pe parcursul a nici un an de zile (ca semnatară a cronicii literare în revista *Vremea*, în noiembrie și decembrie 1940, sub genericul *Pretexte*), completată apoi de publicarea, în *Isvoare de filozofie* (1942) a unei părți din lucrarea sa de licență, cu titlul *Structuri*, susținută în 1938, activitatea de publicist ilustrează preocupări definitorii pentru întreaga sa operă literară ulterioară. Cronicile literare ne relevă o personalitate critică puternică, pe deplin formată, în ciuda vârstei, cu o forță a argumentației de invidiat.

Deși la prima vedere această latură a autoarei poate părea minoră în comparație cu celelalte preocupări pe care le va dezvolta în alte arii ale literaturii (proză, dramaturgie, jurnal), profilul complet și complex al lui Alice Botez nu poate fi înțeles și decriptat fără o analiză a acestor texte, majoritatea din ele conținând idei esențiale pentru evoluția ulterioară a întregii opere.

Studiind logica şi filosofia, ea devine studenta preferată a profesorului Nae Ionescu, numărându-se printre discipolii declarați ai acestuia – Mircea Eliade, C. Noica, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Petre Pandrea, Petre Ţuţea, Emil Cioran, fraţii Acterian. Profesorul însuşi, convins de însuşirile deosebite ale tinerei, îi va propune plecarea cu o bursă în Germania, dar schimbările dramatice prin care trece România vor împiedica materializarea acestui proiect. Ulterior, ca o recunoaştere a valorii sale în mediile filosofice ale vremii, Alice Botez va face parte şi din colectivul de intelectuali care a pregătit şi tipărit cele patru volume despre metafizică şi logică ale lui Nae Ionescu, reeditate după cincizeci de ani.[2]

Profilul cultural al lui Alice Botez, formarea la școala filosofică a lui Nae Ionescu și a Criterion-ului, traiectoria profesională de la profesor universitar la documentarist al Bibliotecii de Stat a României, legăturile pe care le-a avut cu oameni importanți în perioada interbelică și conul de umbră nemeritat în care a intrat după cel de-al doilea război mondial până la moarte, debutul întârziat și receptarea cu intermitențe a operei, iată câteva elemente definitorii ale unei personalități care, în alte conjuncturi, ar fi avut un cuvânt important de spus în cultura română.

Cum criticul Pompiliu Constantinescu renunţă, pentru o bucată de timp, la cronica literară pe care o ţinea în *Vremea*, plecând la *Revista Fundațiilor Regale*, printre cei care vor susţine rubrica se va număra şi Alice Botez, care va semna cele mai multe dintre cronicile sale de întâmpinare cu prenumele *Alisa*, de fapt, cel din actele oficiale.

Începând cu numărul din 3 noiembrie 1940, Alice Botez va scrie la rubrica intitulată *Cartea*, despre romanul *Tudor Ceaur Alcaz* de Ionel Teodoreanu (anul XII, nr. 576, 3 noiembrie 1940), despre studiul *Schiţă pentru istoria lui cum e cu putinţă ceva nou* (anul XII, nr. 577, 10 noiembrie 1940) al lui Constantin Noica, despre romanul Ştefanei Velisar-Teodoreanu, *Viaţa cea de toate zilele (*anul XII, nr. 578, 17 noiembrie 1940), despre volumul de versuri *Balcic* de Ion Pillat (anul XII, nr. 578, 17 noiembrie 1940), despre *Divanul persian* al lui Mihail Sadoveanu (anul XII, nr. 579, 24 noiembrie 1940), despre Dimitrie Cantemir ori Nae Ionescu (anul XII, nr. 580, 1 decembrie 1940), despre Louis Vialle şi cartea sa, *Défense de la vie (*, despre *L`Apothéose du dépaysement de Chestov*, despre moderna proză fantastică *Trântorul* a lui Emil Botta (anul XII, nr. 581, 8 decembrie 1940), ultima sa cronică din

[2] Nae Ionescu, *Curs de istorie a logicii*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993; Nae Ionescu, *Curs de logică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993; Nae Ionescu, *Curs de metafizică*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991: Nae Ionescu, *Teoria cunoştinţei*, Prefaţă de Octav Onicescu, Ediţie îngrijită de Dora Mezdrea, Bucureşti, Editura Anastasia, 1996.

Vremea, apărută în numărul din 15 decembrie 1940, fiind o aplicație de actualitate asupra cărţii lui Louis Lavelle, *Le mal et la souffrance*.

Este de remarcat şi faptul că în această prestigioasă publicaţie interbelică Alice Botez va debuta şi literar cu nuvela fantastică *Asasinatul din Pădurea Strâmbei Disperări*, un interesant text tipărit pe opt coloane în numărul din 6 august 1944. [3]

Beneficiind de lecturi intense care i-au construit şi desăvârşit formaţia de tip enciclopedic, Alice Botez şi-a exersat talentul critic şi analitic în intransigentele şi modernele recenzii, în fapt adevărate pretexte pentru expunerea unui sistem de idei Neabdicând de la principii ferme ale analizei moderne, autoarea demonstrează un simț al valorii fără cusur şi amendează drastic devierea de la normele valorice.

Ipotezele de lucru de la care pleacă demersul de cercetare în redimensionarea percepției asupra unor interesanți scriitori interbelici sunt dublate de o alianță de sisteme de lectură aplicată operei. Privind senin, *sine ira et studio*, prin cultură, Alice Botez se distanțează de stufoasele exagerări ale epocii, deoarece, pentru o corectă și completă analiză contează doar superioritatea valorică, motivată estetic, probată în timp.

Ceea ce diferențiază textele lui Alice Botez de numeroasele alte cronici apărute în aceeași perioadă (inclusiv de cele ale lui Pompiliu Constantinescu, ce-și va relua rubrica din *Vremea* începând cu ianuarie 1941) este o constanță a căutării de formare a unui sistem propriu de analiză a textului literar. Dacă vom adăuga aici și un condei iscusit și sensibil, argumentarea pertinentă a ideilor, o construcție a frazelor și ideea potrivit căreia criticul de vocație e singurul care poate avea autoritatea de a educa cititorul în receptarea corectă a valorii și non-valorii, vom avea o schiță de portret al unui creator care, deși a abandonat ulterior preocupările de critică literară și a fost marcat decisiv de vicisitudinile istoriei, a fost salvat de *metafizică, de neamestecul în realitatea imediată și un anume egocentrism, înțeles ca reflex temperamental de izolare de lume*. (Sorohan 2014: 177)

În concluzie, presa literară interbelică se constituie într-un veritabil barometru al epocii, reflectând minuțios orice schimbare de direcție, fiecare nuanță a unei perioade în care valorile culturale și-au găsit spațiu neîngrădit de manifestare, jalonând drumuri care, din păcate, vor fi deviate după cel de-al doilea război mondial de o istorie potrivnică.

Bibliografie

. Acterian 2008: Arşavir Acterian, Intelectualitatea interbelică între ortodoxie şi tradiționalism, *ediție îngrijită de* Fabian Anton, *Prefață de* Eugen Ionescu, Editura Vremea, București.

Dan Ciachir, *Intelectualii interbelici*, în http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2007-03-03/intelectualii-interbelici.html

Cioran 1995: Emil Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării, Dosar Apostrof*, ediție de Ion Vartic, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj.

Crainic 1991: Nichifor Crainic, *Zile albe, zile negre, Memorii I,* ediție îngrijită de Nedic Lemnaru, Casa Editorială Gîndirea, București.

Ionescu, Nae, *Curs de istorie a logicii*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.

[3] Iată și celelalte articole publicate de Alice Botez în perioada de după cel de-al doilea război mondial: *Metaforă şi cunoaştere în proza Hortensiei Papadat-Bengescu*, în „Luceafărul", anul XII, nr. 47, 22 noiembrie 1969, *Mesagerul*, în „România literară", anul XIII, nr. 31, 30 iulie 1970, *Căderea în sublim*, în „România literară", anul XIV, nr. 16, 15 aprilie 1982, *Mnemosyne (I),* în „Luceafărul", anul XXVIII, nr. 45, 9 noiembrie 1985.

Ionescu, Nae, *Curs de logică*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993.
Ionescu, Nae, *Curs de metafizică*, Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.
Ionescu, Nae, *Teoria cunoştinţei*, Prefaţă de Octav Onicescu, Ediţie îngrijită de Dora Mezdrea, Bucureşti, Editura Anastasia, 1996.
Oprea 2013: Horia Dumitru Oprea, Criterion – o istorie, la adresa https://istoriiregasite.wordpress.com/2013/01/18/criterion-o-istorie/#more-26556
Sorohan 2007: Elvira Sorohan, *Salon literar cu prozatori români și străini (concert de închidere),* Editura Junimea, Iași.
Vremea, colecția revistei, 1928-1944.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

ANTHROPOLOGY AND HEALTH: BLOOD TIES VERSUS BLOODY TIES

Gabriela-Mariana LUCA
"Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy Timisoara

Abstract: Consolidated around the middle of the 1960's in western anthropological research, medical anthropology or the anthropology of health, extremely young in specialized Romanian research, measures its growth on a tight field, where interdisciplines still seek those right words, meant to obtain truths out of maieutic exercises. In this case, the art of midwifery, to paraphrase the wise Socrates, should not only involve connecting the master with their disciples, but also to establish a code of communication of the results between: paleontologists, biologists, linguists, ethnologists and professionals in the health sciences. The study of populations from both a biologic and an ethnographic point of view, interactions between ecologic systems, as well as human evolution, the analysis of cultural and healing systems and of cognitive parameters of the disease or the political issues of health are extremely important subjects which require the immediate setting of a methodological code. We are now discussing statistics about the dynamics of professional migrations of the medical specialists, but very little about the forming of transcultural competences of a physician, about the condition of the "perfect patient" in the process of organizing a prevention on a national or continental scale, about social structures, personhood, faith, deontology.
Our paper underlines the necessity of consolidation of this discipline, as a branch of cultural anthropology in Romanian research and, will try, as well to emphasize the great challenges drawn by the physician and their patient on the field, field which is more sensible than a multitude of classic geographic, political and economic limits.

Keywords: medical anthropology, historic, methodology, challenges.

1. Inițiere și discurs în profesiunea medicală; inițiere și discurs antropologic

Jean Clavreul spunea în 1978 că "discursul medical nu este un discurs despre om, ci un discurs despre boală". Etimologic, cel puțin, antropologia este, categoric, un discurs despre om. Dacă acceptăm faptul că cele două domenii de cercetare sunt în slujba omului, că omul este obiectul lor fundamental de studiu, care ar putea fi oare calea cea mai firească pentru ca antropologia și medicina să poată intra într-un dialog fertil și perpetuu?

"Jur pe Apollo medicul, pe Esculap, pe Hygiea și Panakeia…"

Anii de studii universitare se încheie și astăzi, după atâtea sute de ani, cu jurământul lui Hipocrate, într-o deplină cunoaștere a legii medicale (Brătescu, Săndulescu, 1974). *Legea* sau *Canonul medical* este o foarte scurtă colecție de îndrumări deontologice destinate celor ce doresc să profeseze medicina. Recunoaștem că formulările marelui medic din Cos sunt pline de frumusețe, iar adevărul spuselor ne emoționează și astăzi. Problema pe care o supunem atenției ar fi legată de însăși rezistența canonului într-un prezent confuz în care nosologia moleculară, practica medicală, terapiile alternative, credința și vrăjitoria își dispută terenul în fața unui public tot mai informat și tot mai speriat de ceea ce i se revelă.

Nosologia clasică, fondată pe baze anatomo-clinice, s-a dovedit puțin câte puțin incompatibilă cu rezultatele geneticii moleculare. Sunt date foarte recente. Cu puțin înainte de începutul acestui secol XXI dezbaterile s-au încins în jurul noțiunilor de heterogeneitate genetică / heterogeneitate fenotipică. Primul termen desemnează cazurile în care o entitate aparent omogenă pe plan clinic și anatomo-patologic poate, în realitate, să suporte mutații la

nivelul mai multor gene alternative. Îndelung considerată situație de excepție, aceasta devine în zilele noastre una cât se poate de obișnuită. Celălalt termen poate fi definit pe scurt drept gena care se află la originea fiecărei boli. Sunt noțiuni care aduc medicina contemporană în fața unei noi crize a bolii pentru că, în condițiile în care studiile moleculare au invalidat clasificările tipologiilor patologice, este încă mult prea devreme (cercetările fiind în curs) a-i fi autorizată permisiunea recatalogărilor, schimbărilor de atitudine terapeutică și de limbaj diagnostic.

Medicul de astăzi se află așadar în fața unei modalități revoluționare de diagnostic: genotipic, capabil să semneze actul de naștere al medicinii predictive, fapt cu valențe de metaforă șamanică dacă ne-am situa într-o altă secvență de timp, într-un alt tip de discurs (Baszanger, 1986, Beraux, 1980). Majoritatea bolilor obișnuite apar la o vârstă mai mult sau mai puțin avansată (boli cardiovasculare, de nutriție, degenerative) și sunt urmarea, ne asigură specialiștii, a unui dat genetic. Prin analiza genelor s-ar putea obține diagnosticul într-o fază pre simptomatică. Apar, categoric, implicații de natură etică, la mai multe niveluri: individul bolnav sau predispus către o anumită afecțiune, familia sa, mediul și stilul său de viață, societatea. Temerile aruncate în societatea occidentală asupra medicinii moleculare sunt legate mai cu seamă de o atitudine manifest globalizantă. Cercetătorii ne asigură însă că nu există nici cel mai neînsemnat motiv de teamă, citând mai ales dorința publicului, foarte sensibil la noile descoperiri, care și-a pus speranța într-un serviciu medical benefic, extrem de operativ.

În plus, o sumedenie de metode și de mijloace autorizează apropierea intimă de părțile ascunse ale unei boli. Cea mai șocantă revelație pentru pacient este obținerea unei imagini a răului ascuns în trup. Încă din îndepărtata antichitate, medicul a încercat să vadă ce se ascunde în interiorul organelor, cel puțin prin orificiile naturale, metoda speculară clasică fiind folosită și astăzi, însă din ce în ce mai rar în medicina de tip occidental. Pentru stabilirea unui diagnostic cât mai exact, medicii preferă mijloacele imagisticii medicale. Fotografia înlocuiește și în medicină un întreg șir de procedee cvasi-rituale (în acest caz de diagnostic). Într-un nou limbaj, cu alte mijloace, suprapunem cutumele mileniului III (Gourevitch, 1993) peste cele ale altor veacuri, lăsând să se zărească, cum e și firesc, frânturi de secol XIX, de care noi, cei născuți atunci, nu ne vom desprinde niciodată. Ciudățenia timpului pe care îl traversăm vine tocmai din acest amestec eterogen întreținut de o media mult prea pestriță și de un internet pe cât de aglomerat în informații prețioase, pe atât de permisiv în căutări. Contradicția este sporită și mai mult atunci când se invocă arhaicitatea unui procedeu sau a unei rețete reactualizate de un medic devenit foarte celebru prin tehnica ultra-modernă pe care o stăpânește.

Tânărul aspirant la o carieră medicală are o cale destul de controversată de urmat. Pe vremea breslelor meșteșugărești inițierea, ucenicia, aprofundarea, recunoașterea erau trepte clar delimitate și fiecare novice știa, în linii mari, ce are de înfruntat. Ce ne-a rămas astăzi care să poată fi prezentat ritual de inițiere în tainele medicinii?

Într-o astfel de profesie cuvintele au o semnificație cu totul specială. După însușirea și stăpânirea lexicului tehnic, se impune învățarea altor subtilități de expresie. Revenim la talentul oratoric al medicului, atât de apreciat în îndepărtata antichitate. Medicul este un om destinat să vorbească publicului. Un astfel de om trebuie să cunoască arta de a exprima subînțelesuri, de a spune ceva, uneori grav, fără să lase impresia de a-l fi rostit. Trebuie să poată crea discurs din fraze de o voită imprecizie, să lanseze aluzii, să facă trimiteri pe care numai cei care cunosc același cod să-l poată înțelege. Este coordonata care va hotărî limitele spațiale ale practicantului. În timpul unei consultații-confesiune, de tip occidental (nu publice ca în societățile numite exotice) secretul și limbajul aferent vor institui o verigă între medic și pacientul său (*spațiu închis* din punct de vedere etnologic) și va adăuga un număr oarecare în

şirul corpusului medical (*spaţiu deschis* la nivel de grup, închis – raportat la alte grupuri) (Guidon, 1996).

Ştiinţele contemporane progresează cu o viteză remarcabilă. Aceasta presupune noi descoperiri dar şi crearea unor limbaje care să le acopere câmpul semantic. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu disciplinele medicale. Profesorul Pius Brânzeu, specialist de renume internaţional şi adevărat formator de şcoală, a simţit pericolul degradării limbajului medical sub avalanşa de neologisme create spontan pentru a ţine ritmul descoperirilor şi a propus (încă din 1974) la Institutul de Medicină din Timişoara un curs liber de Limbaj medical. Firul director al acestui curs se derula analizând formele de comunicare ce trebuie să se adapteze, inevitabil, întotdeauna conţinutului. Or, un model lingvistic este un sistem închis care poate fi accesat şi folosit doar prin cunoaşterea codului. În perioada respectivă (anii '70) o analiză a situaţiei presei medicale din Anglia (Parry, 1976) afirma că aceasta trece printr-o criză de comunicare cu receptorii ei, care înţeleg din ce în ce mai puţin din conţinutul publicaţiilor. Codarea informaţiilor şi implicaţiile tehnice ale limbajului au accentuat de atunci şi până acum situaţia. În ultimii 40 de ani de cercetare medicală, limbajul de specialitate s-a transformat radical, iar tensiunea emoţională a pacientului care nu înţelege aproape 80% din ceea ce-i spune medicul său s-a transfigurat. Problema care apare se leagă, în plus, şi de condiţionarea secretului medical în condiţiile dezvoltării informaticii medicale.

Informatica, încă de la apariţia sa, a fost investită cu tot ceea ce creativitatea geniului uman a putut imagina legat de fantasmele puterii, datorită promptitudinii logice cu care oferă soluţii. Lumea medicală, fondată pe complexitate, tradiţie, cultură, mister, se află la antipodul acestei logici avangardiste. Hârtia şi creionul, atât de uzuale, sunt adunate, din ce în ce mai mult prin "sertarele cu vechituri". Două culturi antinomice, a căror întâlnire n-a fost pregătită cu prea multă curtoazie, se regăsesc astăzi nu doar în situaţia de a conviețui, ci aceea de dependenţă. Suntem nevoiţi să acceptăm că în peisajul ştiinţific contemporan practica medicală este tot mai puţin solitară. Pentru un diagnostic de certitudine este solicitată prezenţa mai multor specialişti, colaboratori diferiţi, domenii diferite. Informatica, des apelată, se dovedeşte neutră din punctul de vedere al secretului medical. Manipularea datelor nu poate fi legată de chipul sau personalitatea pacientului, ci de cifre şi statistici. Acest nou nivel de percepţie al individului, din nou polarizant, pe de o parte sporeşte vigilenţa profesională, pe de alta diminuează importanţa pe care medicul ar trebui să o ofere relaţiei private cu pacientul său. Lucrurile devin şi mai sensibile în clipa în care specialistul în medicină, cel care manipulează datele computerizate, animat de curiozitatea ştiinţifică, intră în relaţii de schimb informaţional. Pericolul încălcării legilor hipocratice se situează astfel la un alt nivel de manipulare al puterii, al influenţei, al îndepărtării de individul-pacient. Din fericire, pentru ceea ce reprezintă arta scrisului, predicţiile anilor '70 (Lévy, A., 1976) nu s-au realizat nici în pragul mileniului III: dispariţia publicaţiilor ştiinţifice tipărite nu s-a produs încă.

Posesorul diplomei de medic, după depunerea jurământului şi după trecerea examenului de rezidenţiat, este pregătit să-şi crească experienţa, precum calfele breslelor de odinioară, să se pregătească pentru treapta cea mai plină de gravitate, cea care îl va lansa spre recunoaşterea profesională, *reabilitarea*. "La el acasă, în clanul său, omul trăieşte în profan; trăieşte în sacru de îndată ce pleacă în călătorie şi se află, în calitate de străin, în vecinătatea taberei unor necunoscuţi" (Van Gennep, 1996). Fiecare rit iniţiatic săvârşit este unic după cum fiecare individ este unic. Călătoria (în plan fizic sau spiritual) este un drum iniţiatic care are menirea de a contribui la formarea celui ce se încumetă să-l facă. Au de câştigat şi cei care nu reuşesc să-l urmeze până la capăt şi, cu atât mai mult, finaliştii. Chestiunea medicală rămâne o chestiune politică.

Pentru istoria noastră contemporană, dacă la începuturile perioadei comuniste tovarăşul doctor în calitatea sa de om al muncii, ca lucrător sanitar, a avut un rol fundamental în schimbarea mentalităţii cetăţenilor, în orientarea acestora spre progresul ştiinţific şi

respectarea normelor fundamentale de igienă, domnul doctor de astăzi are în sarcină o paletă și mai variată de responsabilități, adăugate la cele deja cunoscute: reabilitarea profesiei medicale, implementarea unor noi strategii terapeutice, continuarea procesului civilizator, asumarea unei formări continue de foarte bună calitate, migrarea profesională, formarea competențelor transculturale. Pentru a nu considera lipsa de medicamente și instrumentar cea mai gravă, să amintim că există multe sate românești care nici măcar nu dispun de un cabinet medical. Salariul mic al debutanților nu le permite apostolatul în locurile uitate de Dumnezeu și de politicieni după expresia unui student din anul VI. Student fiind în anii 80, un medic își amintește că mama îl ruga să nu arunce șervețelul în care îi împachetase sandvișul, mai mult, să aibă grijă – pe cât posibil - să nu-l murdărească, pentru a putea fi refolosit a doua zi (pe atunci, din magazine lipseau des șervețelele, hârtia igienică, articole pentru care se stătea la coadă ore în șir). Anii au trecut, genul acesta de economii a fost complet uitat, tinerii cărora li se povestesc astfel de lucruri le consideră ireale. Obișnuiți să fie conectați la internet, făcând din telefonul mobil o extensie a degetelor încă din fragedă pruncie, debarasându-se cu ușurință de lucrurile vechi, demodate sau de care doar s-au plictisit – contrar generației părinților și bunicilor lor, învățând o medicină clinică super-tehnologizată, este prea puțin probabil să-și dorească vreodată un praxis la lumina lumânării, pe o clientelă foarte în vârstă, vremuind în sistemul valoric undeva în propria epocă de aur.

Reabilitarea medicului trecut de suita inițiatică se va concretiza doar în momentul în care va trece la rândul său în postura de examinator. Examinatorul examinat este un generos subiect de studiu pentru antropologi.

2. Antropologia medicală, câteva probleme și soluții

Antropologia medicală studiază conceptele de sănătate și boală, sistemele de sănătate, precum și adaptarea noastră bioculturală. Disciplina analizează și compară starea de sănătate a populațiilor din punct de vedere regional, etnic, al enclavelor culturale, din preistorie până în zilele noastre. Rezultatele capătă notorietate doar prin colaborarea interdisciplinară, legăturile sale cu sociologia, economia, geografia, medicina, asistența medicală, sănătatea publică sunt extrem de strânse, iar în ceea ce privește antropologia aplicată, chiar fundamentale.

Încă de la început, au existat serioase dispute terminologice, care se fac încă subiectul a numeroase lucrări științifice. Autorii francezi au început prin a vorbi despre *anthropologie de la maladie*, pentru ca în prezent să se lase seduși de conceptul de sănătate, redefinind ramura de cercetare, în *anthropologie de la santé*. Autorii de limbă engleză preferă *medical anthropology*, iar italienii pe acela de *antropologia medica* (Toma, 2006). Indiferent de titulatură, obiectul este destul de clar conturat: „o disciplină bioculturală preocupată atât cu aspectele biologice cât și socioculturale ale comportamentului uman și în particular cu modurile în care cele două au interacționat pe parcursul istoriei umane, în a influența sănătatea și boala.“ (G. M. Foster, Anderson, B. G. 1978, în C. G. Helman, 1994: 7 apud Toma).

De la mijlocul anilor 1960, antropologia medicală a dezvoltat trei orientări majore: *ecologia medicală*, disciplină care analizează populațiile din punct de vedere biologic, precum și interacțiunile dintre sistemele ecologice, de sănătate și evoluția umană, *etno medicina* care se concentrează pe sistemele culturale de vindecare și parametrii cognitivi ai bolii și *antropologia medicală aplicată* care studiază prevenția, problemele de politică a sănătății și analizează forțele socio-economice și fluctuațiile/diferențele de putere care influențează accesul la îngrijire medicală.

În această triadă, antropologia culturală este cel mai strâns legată de etnomedicină. De fapt, în anii formării sale ca disciplină, mulți autori au preferat termenul de etno-medicină, în

timp ce alţii, lărgind considerabil terenul de lucru, promovează, cum am văzut deja, formularea ”antropologia conceptului de sănătate” (Vidal, 2010).

Antropologia medicală s-a maturizat profund în ultimele decenii. Echipe interdisciplinare contemporane fac faţă celor mai sensibile provocări referitoare la conceptul de boală, fie aceasta fizică, socială, politică sau culturală. Instrumentele, conceptele, dar mai cu seamă metodologia antropologiei sunt într-o permanentă adaptare deşi preocuparea constantă este ancorată în politicile de sănătate şi fenomenologia suferinţei (Massé, 2010). Marc-Eric Grués (2009), citându-l pe Bastide, analizează situaţia disciplinei în Franţa şi, deşi recunoaşte meritele începuturilor şi avansul pe care îl are această ramură antropologică în hexagon, este de părere că spiritul mai pragmatic şi mai prudent al englezilor a reuşit să o consolideze şi să o crească integrativ.

În peisajul universitar românesc, antropologia medicală a pătruns destul de timid, dar decisă să se implice în găsirea unor soluţii de lungă durată pentru toate sarcinile asumate. Deşi sunt numeroase temele care pot fi abordate, cea mai urgentă, în condiţiile actuale ale ţării noastre, o societate deschisă, – în ultimii patru ani, de exemplu, 8000 de medici au părăsit ţara, aproximativ 80000 de mii de cetăţeni străini locuiesc în prezent în România, considerăm a fi formarea competenţei profesionale transculturale.

În acest sens, profesionistului din domeniul sanitar i se cere să se cunoască foarte bine pe sine, să fie conştient de lumea în care s-a format şi de diferenţele cu care se confruntă în lumea nouă, într-un proces de reflexie profund, să asimileze şi să înţeleagă experienţele culturale pe care le traversează astfel încât să fie pregătit să lucreze atât cu pacientul nativ cât şi cu alţi migranţi în/din ţara de adopţie, să fie capabil, cu adevărat, de empatie narativă.

Dobândirea de competenţe clinice transculturale ar permite medicilor îmbunătăţirea calităţii îngrijirii pacienţilor lor de origine străină şi să participe, ca factor cultural activ, la consolidarea egalităţii de şanse şi reducerea disparităţilor sociale. Pe lângă conştientizarea atât de necesară iniţierii procesului de schimbare, câştigurile sunt atât de ordin teoretic (cunoştinţe noi dobândite) dar şi de comunicare (formarea de noi aptitudini), aducând noi perspective pozitive în tratarea pacienţilor, în ştergerea metaforică a tuturor barierelor dintre medic şi pacientul său.

Bibliografie selectivă

Ariès, Ph., 1983, *Images de l'homme devant la mort*, Seuil, Paris.

Baszanger, I., 1986, “Les maladies chroniques et leur ordre négocié”, *Revue française de Sociologie*, no. 27, p. 3.

Bertaux, D., 1980, ”L'approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités” *Cahiers internationaux de sociologie*, LXIX, p.201.

Bremmer,Yan şi **Roodenburg**, H., editori, 2000, *O istorie culturală a gesturilor* , Editura Polimark, Bucureşti, p. 11.

Camus, A., 1994, *Le premier homme*, Gallimard, Paris, p.79.

Clavreul, J., 1978, L'ordre médical. Paris, Le Seuil, coll. « Le Champ freudien ».

Certeau, M.de, 1990, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, p. XLIX.

Gourevitch, D., 1993, in *Le IVe Siècle grec*, Armand Colin, Paris.

Gruénais, Marc-Eric. *Anthropologie médicale appliquée*. Jean-François Baré. *Les applications de l'anthropologie : un essai de reflexion collective depuis la France*, Karthala, pp.179-220, 1995. <ird-00384199>

Guidon, S., 1996, “Allez voir chez les Grecs ou la genèse du secret médical”, *Agora*, hiver, p.82.

Kleinman, A., 1995, “Writing at the Margin. Discourse between Anthropology and Medicine”, University of California Press.

Lévy, A., 1976, "Evaluation étymologique et sémantique du mot secret" Nouvelle Revue de psychanalyse, p. 117-131.

Lévy, V., 1989, *Entretiens épistolaires*, Editions Mir Moscou.

Massé, R. 1/2010, "Les nouveaux défis pour l'anthropologie de la santé", *Anthropologie de la santé.*

Parry, J., "The Psychology of Human Communication", University of London Press, LTD, 1967, London.

Segalen, V., "Essai sur l'exotisme", *Fata Morgana*, 1978, p.73.

Smirnoff, V., 1976, "Le squelette dans le placard", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 14, p. 22-55.

Toma, V.V., 2007, "Câmpul interdisciplinar al antropologiei culturale. Definiția și obiectul de studiu" în *Revista Medicală Română,* nr. 1.

Van Gennep, A., 1996, *Riturile de trecere*, Polirom, Iași, p.34.

Wenz-D., Fr. "Des pulsions archaïques", *Libération*, dimanche, 21 septembre, 1997.

Vidal, L., 2010**,** *Faire de l'anthropologie. Santé, science et développement. Paris*, La Découverte.

****Legea sau Canonul medical*, traducere și prezentare de Gh. Brătescu și Săndulescu în volumul *Hipocrate * Galen*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 267-268.

****Jurământul lui Hipocrate*, traducere și prezentare de Gh. Brătescu și C. Săndulescu în volumul *Hipocrate * Galen*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 265-266.

THE SIGNIFICANCE OF ANSELM'S LAST WORK. AN ARGUMENT FOR *DE CONCORDIA*

Cristian VECHIU
Romanian Academy, Bucharest

Abstract: In this paper I try to investigate why the commentators of Anselm's works have neglected his last treatise, De concordia praescientiae et praedestinationis et gratiae Dei cum libero arbitrio. Working on my doctoral project, the Romanian translation of this treatise, I found that the manner in which most of the commentators relate to De Concordia is rather superficial and dismissive. This unfortunate approach came first from some famous exegetes in the work of Anselm, such as Richard W. Southern and Gillian Evans, but again I have discovered a similar view in some recent papers from Thomas Ekenberg, and Eileen Sweeney. In this article I will try to understand the reasons for which De Concordia did not received a good reception as compared with other works by Anselm; but the ultimate task will be to provide an argument for the importance of this short anselmian treatise. My intention is not to render an exhaustive analysis of the work of Anselm, but to reassert the context of his last work in accordance with his way of thinking and previous treatises. In this respect, I will try to explain why I believe that the determining factor for the writing of De Concordia was Anselm's desire to clarify certain issues related to his conception of free will, issues that remain somewhat unresolved in his previous works. Understanding in this manner Anselm's last endeavour, will help us to switch from the attention on the change in his style of writing to the depth of his theological and philosophical thinking.

Keywords: Anselm of Canterbury, free will, grace, predestination, De Concordia

Introduction

As I stated above, my aim in this paper is to discuss about the reception of *De Concordia* among Anselm's commentators and to show why their lack of interest in his last treatise is caused by a prejudgment according to which Anselm's shift of style in writing has generated a decrease of his argumentative power[1]. I will elaborate my view first by presenting the conceptions of some of the most prominent commentators of Anselm and then I will try to develop my arguments hoping to reveal the importance of *De Concordia*. I will not dwell on the historicist interpretation that was offer often when commentators analyzed *De Concordia*, instead I intend to present the significance of this work in the light of Anselm's effort to frame an intelligible theory of free will in agreement with the official view of the catholic Church about human freedom, original sin, redemption, grace and divine omnipotence.

Even though Anselm tries to keep alive the Augustinian tradition on free will[2], he moved away from this path and he ushered a new conception in which he struggled to

[1] Gillian R. Evans, *Anselm and Talking about God*, (Oxford: The Clarendon Press, 1978), 193.

[2] This idea of Anselm's view on free will originating from the Augustinian tradition is generally shared by all of his commentators. At the same time, the differences between his approach and that of Saint Augustine are broadly acknowledged despite the various interpretations on the level of Anselm's fidelity with respect to Augustinian influence. For a more in-depth understanding of the relation between the ideas of Augustine on free will and those of Anselm, see Mary Clark, "Anselmian and Augustinian Doctrines of Freedom Compared", in Mary Clark, *Augustine: Philosopher of Freedom*, (New York: Desclé Company, 1958); Stanley G. Kane, *Anselm's Doctrine of Freedom and the Will,* (New York: The Edwin Mellen Press, 1981); Katherin Rogers,

maintain the compatibility between free will and divine omniscience, at the same time trying to save the role of human responsibility and merit without falling into the trap of Pelagius' heresy. In the last couple of years the interpretations of Anselm's free will theory were developed in two main directions (with some significant distinctions within these approaches). On the one hand, we have those conceptions that proclaim Anselm as a libertarian thinker (this is a more modern turn on the classical terminology used by the commentators of medieval philosophy)[3]. On the other hand, there are many interpretations that are wary of such labelling and that are more centred on some specific problems concerning the argumentative line of Anselm's theory of freedom (some of the commentators from this group tend to consider that Anselm does not offer a truly intelligible answer for the compatible relation between free will and grace, free will and predestination, free will and divine omniscience)[4]. In all this studies the reader can notice that there are few references to *De Concordia* compared with the large attention for the other works that discuss about freedom and free will, such as *De Libertate Arbitrii* and *De Casu Diaboli*. One explanation for this unbalanced treatment it can be the fact that, at least at the first sight, this two latter works give a more detailed outlook for Anselm's understanding of freedom and free will. *De Libertate Arbitrii* and *De Casu Diaboli*, alongside *De Veritate* were actually written as three-folded treatises. The aim of Anselm was to offer an answer for an oldest debate initiated at the time of Augustine, with special attention for the reconciliation between free will and grace, something which Anselm probably considered that Augustine failed to deliver.

Another possible explanation for the lack of serious interest in *De Concordia* is that many scholars are truly convinced about the decrease of Anselm's argumentative power in his last two works, a situation which corresponds to his changing in style and method. With *De Processione Spiritus Sancti*, Anselm makes an attempt to cope with the "new fashion"[5] which

---

Anselm on Freedom, (Oxford: Oxford University Press, 2008); Thomas Gwodz, "Anselm's Theory of Freedom", in *The Saint Anselm Journal* 7.1 (Fall 2009); Daniel T. Rakus, "Alter Augustinus and the Question of Moral Knowledge", in *Revue des Études Augustiniennes*, 49 (1997); Peter I. Kaufman, "A Confirmation of Augustine's Soteriology: Human Will's Collaboration with Divine Grace according to Anselm of Canterbury," in *Medievalia* 4 (1978).

[3] Katherin Rogers, with her gritty attempt in *Anselm on Freedom*, is probably the best known advocate of this view. In some similar manner, we can find other anachronistic interpretations of Anselm's notion of freedom in the works of Eleonore Stump and Stanley G. Kane, even though their views are rooted in a more traditional fashion of interpreting medieval philosophical problems. See Eleonore Stump, "Augustine on Free Will", in *The Cambridge Companion to Augustine*, eds. Eleonore Stump and Norman Kretzmann, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 124-147; for Rogers and Kane see the works cited above.

[4] Jasper Hopkins, Stan Tyvol, and more recently Eileen Sweeney, Thomas Ekenberg, and Kristell Trego have noticed significant difficulties in Anselm's account of free will. A synthesis of Anselm's views on freedom can be found in the study of Sandra Visser and Thomas Williams, "Anselm's Account of Freedom", in *The Cambridge Companion to Anselm*, eds. Brian Davies and Brian Leftow, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 177-203. Although this study stress a strange interpretation, i.e. pointing out two definitions of free choice offered by Anselm, I admit that I share with Visser and Williams the opinion that for Anselm "there is no responsible agency unless there is an element of radical voluntarism somewhere", Visser and Williams, 198. See also Jasper Hopkins, *A Companion to the Study of Saint Anselm*, (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1972); Stan Tyvol, "Anselm's Definition of Free Will: A Hierarchical Interpretation", in *American Catholic Philosophical Quarterly*, 80 (Spring, 2006); Eileen Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, (Washington, DC.: The Catholic University of America Press, 2012); Thomas Ekenberg, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will*, (Uppsala: Uppsala Universitet, 2005); Kristell Trego, *L'essence de la liberté. La refondation de l'éthique dans l'œuvre de saint Anselme de Cantorbéry,* (Paris: Vrin, 2010).

[5] G. R. Evans, 194.

arose especially in Paris. The result can be considered as a preamble for the form of scholastic method, recalling the literary form of *quaestiones* and *disputationes*. With this new approach, Anselm initiate the scholastic era of philosophical and theological writings. In this sense, he is frequently called the "the father of scholasticism". Before starting the investigation of *De Concordia's* reception among the scholars, let me note that we can perceive an anomalous evaluation of Anselm's works. In other words, if we admit that his last two treatises are lacking in polish and argumentative strength compared with his previous works, then it is quite improper to call Anselm "the father of scholasticisim" and, even more, to give him credit for the embracement of this new method if his writing style have brought some sort of narrowing of his discursiveness, such that *De Processione* and *De Concordia* are "less grand in rhetoric and goals"[6].

Some critical receptions for *De Concordia*

At the beginning of the second half of the twentieth century, the interest of scholars in Anselm's philosophy and theology has increased and different topics of his writings become equally important as the problematic of ontological argument. If we look at the studies and articles that were written from the '80s until now, we can discover that Anselm's thought is central in many discussion about free will and determination. In most of this scholarly works the main references are made from *De Libertate Arbitrii* and *De Casu Diaboli,* but also from *De Veritate,* which has a methodological importance for understanding terminological elements and argumentative threads that are recurring in the other two treatises mentioned above. From this viewpoint, *De Concordia* represent merely a resumption of previous works, but with a change in style and a special concern for the relation between free will and divine grace. It is also noteworthy the fact that Anselm is more inclined to use scriptural passages in *De Processione* and *De concordia* to sustain his arguments or to discuss about problematic features of Christian doctrine. This shift in Anselm's approach is generally viewed as a direct consequence of the request of Pope Urban II[7] to write in a way which conveys with the new tendencies of dialectics and which is more rooted into the fundamental themes of Christianity.

One of the first complain against the approach of Anselm in *De Concordia* belongs to Gillian R. Evans which observes that "Anselm's powers [were] much stretched by the effort to do justice to the claims of other men's view in these treatises of his middle years"[8]. For Evans, the endeavour of Anselm's last works was disturbed by his concern with the contemporary disputes so that he estrange himself from his proper style and furthermore he assumed new challenges which were, in fact, other people battles. His period as archbishop of Canterbury was marked with numerous conflicts and his power, vitality and focus were consumed in such a manner that he was unable to pursue anymore his previous projects in the same way as he once used to do. *De Concordia* dose not bring forth the same amount of complexity and linguistic analysis as the previous works of Anselm in which he dwells with free will. Evans probably thinks that *De Concordia* was not a completed project; hence, Anselm briefly covers some issues that are also present in *De Libertate Arbitrii* and *De Casu Diaboli* and he added a new subject related to the free will, i.e. the compatibility of free will with grace. One aspect that is ignored by Evans in her assumption that Anselm lost his touch at the time he was writing *De Concordia* and that Anselm was affected by the bad state of his

[6] Eileen Sweeney, 12.

[7] The arguments of *De Processione* were presented at the Council of Bari in 1098 as an answer for the *filioque* quarrel of the Greeks against the Latin Church. For more details about this period and the development of this work, but also about the relation between Anselm and Pope Urban II, see Richard W. Southern, *Saint Anselm: A Portrait in a Landscape*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

[8] G.R. Evans, *Anselm and Talking about God,* 193.

health[9] is that only in *De Concordia* we can find the clear display of Anselm's famous two-wills theory[10].

Another surprising appraisal of *De Concordia* was made by Southern in his monographic study of Anselm, *Saint Anselm: A Portrait in a Landscape*. For Southern, Anselm has suffered in terms of creativity and genius after his move from the monastery of Bec to Canterbury. Again, we can observe that in play is the argument of his complex tasks as archbishop which prevents him from writing in an extensive manner. Southern assumes that he was forced by his new hierarchical function to adopt a stricter and reserved style of expression in writing[11]. Even though I admit that Anselm was confronted with various difficulties in his last years because he had greater responsibilities as an archbishop, I cannot agree that his creativity diminished in this period. Probably he did not have the time needed for elaborating a large treatise like *De Casu Diaboli* or *De Libertate Arbitrii*, but *De Concordia* can be considered a complex attempt to resolve the apparent incompatibility between free will and grace, predestination and divine omniscience.

Furthermore, I think that Anslem's major concern in this period was to grasp a intelligible theory for saving the role of human agency in the matter of redemption, unlike the option of Augustine, and to assert in a significant way the moral goodness of God. In *De Casu Diaboli* he tried to offer arguments why the responsibility of the fall resides only in the wrong action Satan. Likewise, only Adam and Eve were guilty for the original sin and God is not the source of bad things. In *De Concordia*, Anselm claims that God causes injustice inasmuch he is the creator of every action and movement, but God does not causes the character of an act as an unjust act; this distinction is crucial for a right understanding of God moral goodness so we can notice here an element of novelty with respect to the subject of free will.

In his challenging work, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will*,Thomas Ekenberg tries to "clarify Anselm's conception of will in relation to his views on ethics and metaphysics"[12]. For this task Ekenberg is using especially the three dialogues (*De Veritate*, *De Libertate Arbitrii*, *De Casu Diaboli*) which discuss about freedom and free will, pointing out very clearly at the beginning of his study that:

"I will primarily concern myself with the dialogues: while *De concordia* is at times illuminating in coming to grips with certain points of interpretation, it lacks the depth and rigor of argument of the dialogues"[13].

Actually, Ekenberg truly keeps his word in not being concerned with the arguments of *De Concordia*, therefore we can say that he is neglecting in his study the role of *De Concordia*, making references to this work only when he wants to stress something related to

[9] G. R. Evans and Brian Davies, "Introduction", x, in *Anselm of Canterbury. The major works*, eds. G. R. Evans and B. Davies, (Oxford: Oxford University Press, 1998).

[10] In *De Concordia* (Book 3, 11–13), Anselm discusses about two wills that are natural for all human creatures: one is the will for benefit or advantage (*commoditas*), and the other is the will for rightness (*rectitudo*). This two wills are in conflict because after the original sin the men has deserted justice and he cannot preserved it on their one, therefore the will for benefit can overcome the will for rightness, even though the greatest benefit for men is to will for justice and keep it. The conflict here originates in the failure of human creatures to recognize that keeping justice for their own sake represents the most important act of willing. All quotations of Anselm's works are from the critical edition *Sancti Anselmi Opera Omnia*, ed. F. S. Schmitt, 6 volumes, (Rome and Edinburgh: Friedrich Frommann Verlag, 1938-1968).

[11] R. W. Southern, *Saint Anselm: A Portrait in a Landscape*, xxix, 14, 52, 230.

[12] T. Ekenberg, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will*, 14.

[13] T. Ekenberg, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will*, 21.

the three dialogues. His reasons for this treatment of Anselm's last work are the lack of depth and rigor, so it seems that *De Concordia* is just used as "an additional point of reference"[14]. What it is striking in this approach is the fact that Ekenberg does not offer any argument for why he thinks that *De Concordia* is not as profound and complex as the three dialogues. Instead of some arguments we have only a quite simplistic labeling which represents, in fact, the assumption of some prejudices regarding *De Concordia*.

Finally, I have found a similar way of thinking in the most recent work of Eileen Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*. Sweeney's fascinating and ambitious book tries to understand Anselm's writings from a more unitary viewpoint. In other words, she asserts that "the Anselm's corpus, from his earliest prayer to last treatise, is a single project in which knowledge of self and God are inextricably linked"[15]. Although I agree with her hypothesis, I could not help noticing that she also has a dismissive attitude towards *De Concordia*. She think that this last treatise is liable to be evaluated as "incomplete not in content but in polish, in the integration of its different styles and questions"[16]. Moreover, she expresses her surprise in "how little *De Concordia* adds to *De Casu Diaboli*"[17]. For me is not clear how *De Concordia* is less important compared with *De Casu Diaboli* because this will be as saying that Anselm at most repeats himself and his last work is somehow superfluous. But then again, such a view is in total contrast with Anselm previous writings and with his general efforts to render a faithful way of reasoning. Furthermore, even Sweeney is acknowledging in some fragments later that the novelty of *De Concordia* compared with the three dialogues lies in important aspects, such as:

- the distinction between the will as instrument and will as inclination
- the use of Scripture in a more dynamic way
- the embracement of a style closer to Anselm's contemporary disputes[18].

Thus, the question remains how Sweeney does not really understand the contribution of Anselm's last work to his whole corpus?!

An argument for the importance of *De Concordia*

After the presentation of some crucial approaches to *De Concordia*, I will try to offer what I consider to be the most valuable argument for the importance of this short treatise. As we have seen, the main discontents are coming from two ideas:

1. Anselm's lack of time and his poor health in his days as archbishop of Canterbury
2. The change of his writing style, which probably occurred more or less as a consequence of his own decision.

How I will respond to these two points? First, I have to say that even with a poor health condition and with the concern about the local political and religious disputes, Anselm would have never written something that would have been liable to be considered hasty or having a weak rhetoric and argumentative line. He was always careful with the reaction generated by his works and, at times, he even stipulated how one should read his treatises[19].

The change of his writing style seems to be more important than the actual content of *De Concordia* for most of Anselm's commentators. I assume that provoking as it is, this shift

[14] T. Ekenberg, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will*, 68.
[15] E. Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, 7.
[16] E. Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, 346.
[17] E. Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, 356.
[18] E. Sweeney, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, 366.
[19] Such is the case with the three dialogues about freedom, Anselm insisting that *De Veritate* should be readied first, and then *De Libertate Arbitrii* and, at last, *De Casu Diaboli*. See "Praefatio", in *Sancti Anselmi Opera Omnia*, ed. F. S. Schmitt, vol. I, (Rome and Edinburgh: Friedrich Frommann Verlag, 1938), 173-174.

does not render the real intentions of Anselm in *De Concordia*. I believe that if we look at the development of his thinking, one might easily notice that Anselm is in a constant state of concern regarding the way in which he expresses his ideas and makes them clear. His attention to the linguistic analysis and the splendid use of dialectics may represent a hint for his relentless search to find an ideal way of expression for the delicate issues and subjects that he discussed in his works. I attribute Anselm's change in style not only to the recommendation of Pope Urban II to write more like his contemporaries, but also to his desire to grasp in a new way something that has remained unsolved in his previous writings. I really think that if Anselm was totally satisfied with his previous treatises about freedom, he would not have written *De Concordia*. The significance of this last treatise is that we can perceive not only a change in literary form, but also a change in tone because Anselm was more inclined to move from the personal realm of argumentation to an impersonal voice which probably stands for the authority of the Christian doctrine which he fully embraced. In this sense, we can observe the use of Scripture in a way that is different compared to his previous works and this reliance on scriptural passages may represent his desire for a new argumentative strategy. I do not imply that he has suffered a change in thought, he still believed in the things stated earlier in his life, but there is a chance that he became unsatisfied or distrustful with old literary style. Regardless the *real* motives that made him change his writing style; I assert that the philosophical and theological core of *De Concordia* is the discussion about the compatibility between free will and grace. Anselm never talked in the three dialogues about this problem and he sensed that this was crucial for a complete image of his ideas about human freedom, original sin, moral responsibility, and God goodness'. For me, *De Concordia* was written as an answer to the issues left open in his three dialogues. Even though one might suggest that his style was less brilliant and spectacular, compared with his previous works, I have to reply that we cannot judge a book just by its cover. It is odd to evaluate one's thinking based on the literary form of his books. I admit that a concise and witty style like in Anselm's previous works may influence some readers to be more easily convinced by his arguments, but since when the validity of arguments is given by their form of expression? I assiduously encourage every Anselm's reader to be more careful before making an assumption about the value and importance of his works. One has first to reflect at Anselm's way of thinking and at his ceaseless efforts in his attempt to find an ideal manner to express such delicate issues, before making an evaluation of the arguments advanced by him.

Bibliography

Primary sources:

Sancti Anselmi Opera Omnia, ed. F. S. Schmitt, 6 volumes, (Rome and Edinburgh: Friedrich
Frommann Verlag, 1938-1968).

Secondary sources:

Clark, Mary, "Anselmian and Augustinian Doctrines of Freedom Compared", in Mary Clark,
Augustine: Philosopher of Freedom, (New York: Desclé Company, 1958).
Ekenberg, Thomas, *Falling Freely. Anselm of Canterbury on the Will,* (Uppsala: Uppsala
Universitet, 2005).
Evans, Gillian R., *Anselm and Talking about God*, (Oxford: The Clarendon Press, 1978).

Evans, Gillian R. and Brian Davies, "Introduction", in *Anselm of Canterbury. The major works*, eds. G. R. Evans and B. Davies, (Oxford: Oxford University Press, 1998).

Hopkins, Jasper, *A Companion to the Study of Saint Anselm*, (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1972).

Kane, Stanley G., *Anselm's Doctrine of Freedom and the Will,* (New York: The Edwin Mellen Press, 1981).

Rogers, Katherin, *Anselm on Freedom*, (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Southern, Richard W., *Saint Anselm: A Portrait in a Landscape*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Stump, Eleonore, "Augustine on Free Will", in *The Cambridge Companion to Augustine*, eds. Eleonore Stump and Norman Kretzmann, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); 124-147.

Sweeney, Eileen, *Anselm of Canterbury and the Desire for the Word*, (Washington, DC.: The Catholic University of America Press, 2012).

Trego, Kristell, *L'essence de la liberté. La refondation de l'éthique dans l'œuvre de saint Anselme de Cantorbéry,* (Paris: Vrin, 2010).

Visser, Sandra, and Thomas Williams, "Anselm's Account of Freedom", in *The Cambridge Companion to Anselm*, eds. Brian Davies and Brian Leftow, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); 177-203.

Articles:

Gwodz, Thomas, "Anselm's Theory of Freedom", in *The Saint Anselm Journal* 7.1 (Fall 2009); 1-13.

Kaufman, Peter I., "A Confirmation of Augustine's Soteriology: Human Will's Collaboration with Divine Grace according to Anselm of Canterbury," in *Medievalia* 4 (1978); 147-160.

Rakus, Daniel T., "Alter Augustinus and the Question of Moral Knowledge", in *Revue des Études Augustiniennes*, 49 (1997); 313-337.

Tyvol, Stan, "Anselm's Definition of Free Will: A Hierarchical Interpretation", in *American Catholic Philosophical Quarterly*, 80 (Spring, 2006); 155-171.

„Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077."

THE YIDDISH THEATRE IN SHALOM ALEICHEM'S LITERATURE. AN ANALYSIS OF THE NOVEL *BLONDZHENDE SHTERN* (WANDERING STAR)

Claudia CÎȚĂ
University of Bucharest

Abstract: The present paper aims to offer a starting point to reassess the writing of Shalom Aleichem for the Romanian-language reader, through a literary approach in one of the best-known Yiddish novels, Wandering Star. The challenge of this micro-research will be both to highlight how literature offers a better understanding of the historical context, and, giving privilege to a direct lecture of the text, to establish a particular analytic itinerary: the struggle between professional and dilettante theatre, the Yiddish theatre and the Jewish-German theatre, the theatre seen as a source of financial advantages, but also as an intellectual profit; the image of the ideal actor, the difference between a naive public which is not able to see an inaccuracy on the stage, and a demanding, intolerant one before a failure during an act; the risk of losing career and vocation; being a self-educated artist; the struggle between theatre and press; breaking down the successful machinery on the stage – the clappers; meanings for the title of the novel, the assimilation problem, the osmosis career-vocation.

Keywords: Yiddish theatre, literary analysis, historical context, Jewish actors, assimilation.

Lucrarea de față supune atenției un studiu al temei teatrului în literatura idiș, prin raportare la scriitorul Shalom Aleichem (1859-1916). Obiectul cercetării îl constituie una dintre operele literare susceptibile de a reflecta, în cea mai mare măsură, tema aleasă. Traseul analizei tinde către descoperirea unor paliere personale de interpretare, printr-o lectură atentă și prin interesul constant îndreptat asupra contextului istoric. Scopul demersului propus este acela de a contura o imagine cât mai nuanțată a artei teatrului, gândită în relație cu literatura idiș creată de Shalom Aleichem.

Metoda de cercetare dominantă în cadrul lucrării va fi una de tip inductiv, prin urmare direcția analizei va fi dinspre particular spre general, de la efect la cauză. Un procedeu prin care îmi propun să urmăresc zona de interes selectată este acela pe care teoreticianul formalist Viktor Sklovski l-a denumit „insolitare" (*ostranenie*) – a descrie orice tip de realitate ca și cum de fiecare dată am stabili un prim contact cu aceasta, a îndrepta o privire deopotrivă idealistă și lucidă, căci: „Obișnuința devorează obiectele, îmbrăcămintea, mobila, soția și teama de război... *Arta* există pentru a ne ajuta să recuperăm senzația de *viață*"[1].

Ocurențele temei teatrului vor fi identificate și analizate în romanul *Blondzhende Shtern* (Stele rătăcitoare, 1909-1911). Gândit ca al treilea roman al unei trilogii dedicate sferei tematice mai largi a artei, opera literară menționată încheie triada începută prin romanele *Stempenyu, a yudisher roman* (Stempenyu, roman evreiesc – 1888) și *Yosele Solovey* (Yosele-privighetoare, 1889)[2]. Dacă primele două romane acoperă tema muzicii, *Stele rătăcitoare* ilustrează nuanțat tema teatrului.

Coordonatele spațiale și temporale care configurează incipitul romanului avut în vedere definesc târgușorul Holănești din Basarabia începutului de secol al XX-lea. Holănești

[1] Cf. David Lodge, *Ce mică-i lumea!* (Small World, 1984), Traducere, postfață și note de George Volceanov, Ed. Polirom, Iași, 2011, p. 62, subl. n.

[2] http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Sholem_Aleichem, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

este înfățișat ca spațiu unde teatrul nu pătrunsese, unde piesele cele mai facile vor fi învestite cu atributele miraculosului. Și totuși, circumstanțele nu par încă favorabile sosirii unei trupe ambulante de teatru; evreii din Holănești se arată sceptici, ironici, neîncrezători în posibilitățile înscrise în natura artistică a actorilor, numiți: „comedianți", „măscărici"[3], „actoraș", „vagabonzi"[4].

De ce evreii din Holănești erau mai degrabă reticenți în a frecventa teatrul? Motivația poate fi aflată în identificarea statutului material, dar mai ales social al evreilor. Pe de o parte, teatrul „costă parale", iar „banii în Holănești sunt lucru rar"; pe de altă parte, „nu oricine își poate îngădui să meargă la teatru"[5]. Pornind de la efect spre cauză, așa cum am propus anterior, se observă necesitatea raportării la cadrele mentalitare de tip tradiționalist: teatrul poate fi frecventat mai degrabă de copii, tineri necăsătoriți ori soții încă tinere – decât de „oameni în toată firea", „evrei cu barbă"[6], al căror spațiu predilect de întâlnire rămâne sinagoga.

Copiilor le este îngăduit să frecventeze teatrul (amplasat în șopronul celui mai bogat om din târg, Beni Rafalovici), întrucât este perceput ca sursă singulară de a petrece timpul într-un mod plăcut: „Cum să nu-ți trimiți tu copilul la teatrul evreiesc? Parcă există altă distracție în Holănești"[7]? Ulterior, jocul „de-a teatrul evreiesc" va deveni principala activitate de tip ludic a copiilor, în după-amiezele liniștite de Shabat.

În cadrul romanului se observă un conflict latent între teatrul neprofesionist – care face recurs la dansuri, cuplete simpliste ori elemente de cabaret – și teatrul profesionist, cu repertoriu elevat și public cultivat (în opera literară studiată distanța între cele două moduri de a performa pe scenă devine vizibilă odată cu montarea piesei lui Karl Gutzkow, *Uriel Acosta*).

Prima etapă evocată coincide cu idealizarea teatrului, cu perceperea artei, la nivel empiric, drept un fenomen căruia i se atribuie o dimensiune supranaturală:

„O lume întreagă, o lume nouă li se arată aici, o lume cu oameni care își schimbă hainele și chipurile, care se învârtesc și rostesc cuvinte ciudate, pe jumătate evreiești, pe jumătate nemțești, oameni care cântă și dansează și uneori se scălămbăie, încât aci te umflă râsul, aci te podidesc lacrimile.

Și toate astea le fac oamenii? Oameni ca toți oamenii?

Nu, ăștia nu-s oameni ca toți oamenii, ca mine, de pildă, sau ca dumneata. Ăștia ori sunt măscărici, diavoli împielițați, ori sunt îngeri din cer. [...] Le pare rău, din toată inima, că atât de repede se văd readuși la realitate. Se mângâie doar cu nădejdea că îndată se va ridica din nou cortina și din nou vor fi acolo, în ceruri, în rai"[8].

Cuvintele „pe jumătate evreiești, pe jumătate nemțești" pe care le rosteau actorii se leagă de contextul istoric al Rusiei sfârșitului de secol al XIX-lea; după asasinarea țarului Alexandru II (1881), în imperiul țarist condus de Alexandru III se adoptă o serie de măsuri antievreiești, au loc pogromuri, drept care această perioadă coincide cu începutul valurilor de emigrare în America. În anul 1883 guvernul țarist interzice teatrul în limba idiș; eludarea legii, pentru actorii evrei rămași în imperiu, va fi posibilă prin folosirea formulei: „teatru evreo-german"[9].

---

[3] Șalom Alehem, *Stele rătăcitoare*, în *Opere alese*, vol. II, Traducere de Olga Brateș și Meer Sternberg, Cu o prefață de Marin Sorescu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964, p. 26.

[4] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 55.

[5] Ibidem, p. 31.

[6] Ibidem, p. 31.

[7] Ibidem, p. 33.

[8] Ibidem, p. 39.

[9] Cf. https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19780.html#yiddishtheater, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

În aceeași primă etapă, a idealizării teatrului, aș încadra redimensionarea ierarhiei valorilor, prin modul în care unul dintre personajele romanului, Herș-Beer Hoțmah (ulterior Bernard Holzmann) se raportează la scenă; el ridică estetica dramatică la rang de artă absolută, suficientă sieşi, perfectă (nici măcar perfectibilă). Mărturia lui asupra teatrului este una elocventă, căci îl proclamă drept singurul mod de existenţă pe care l-ar accepta, sensul unic spre care tind eforturile lui, dar şi spaţiul singular în care elevarea spirituală şi dezvoltarea materială sunt permise:

„Ia să-mi dea el [tatăl lui Leibl Rafalovici, n. n.], să zicem, de pildă şi *par examplu*, şandramaua asta, cu toată curtea asta, cu toată averea lui la un loc, şi să-mi spună, *par examplu*, să-i cedez eu scena pentru o singură noapte? [...] Sau să zicem, *par examplu*, dacă cineva mi-ar umple şopronul ăsta cu aur şi mi-ar da, pe deasupra, şi o prinţesă de nevastă, ca să mă lipsesc de *comicărie* şi să intru slujbaş undeva într-o dugheană sau să mă fac meseriaş, l-aş scuipa drept în obraz, auzi tu, măi puştiule? [...] N-ai idee ce putere zace în teatrul ăsta, cum te atrage ca un magnet...”[10]!

O figură bine individualizată în economia romanului este dată de Leibl Rafalovici, viitorul actor Leo Rafalescu, fiul celui mai înstărit om din Holănești – Beni Rafalovici, în șopronul căruia se desfășurau repetițiile și reprezentațiile trupei de actori ai teatrului evreiesc și căruia îi era „silă de calicii [actorii] mereu nemâncați [...] ca unui evreu habotnic de carnea de porc”[11]. Actorii sunt desconsiderați, marginalizați, priviți cu milă disprețuitoare, ca niște paria ai societății, ori ca poeții, în alte epoci: „bieți oameni veșnic flămânzi, veșnic veseli”, „niște derbedei fără căpătâi, desculți și flămânzi”[12].

Și totuși, fiul celui mai bogat om din târgul Holănești aspiră tocmai la acest statut. Primul triumf al copilului Leibl ca actor, primul pas spre viitoarea carieră căreia se va devota se suprapune, în opinia mea, cu momentul în care, aflat la *heider* și imitând secvențe umoristice de la piesele la care fusese spectator, colegii „ajung să-l invidieze mai mult pentru «arta» lui decât pentru că e băiatul bogătașului Rafalovici”[13].

Ajunși la București, Leibl și Hoțmah (cel care absolutiza valoarea unei seri petrecute pe scenă, în defavoarea oricărei bogății fabuloase) încearcă înființarea unui teatru – în fapt, o trupă de actori gata să peregrineze în diferite țări și orașe. Hoțmah privește teatrul ca pe o sursă de existență (nu neapărat conotată negativ, ci ca *parnusa*), totuși, este lipsit de o gândire schematică, susceptibilă de a supralicita valoarea câștigurilor materiale. Complementar cu viziunea lui, tânărul Leibl vede scena ca pe un izvor de profituri intelectuale. Căutarea lor arată cum se construiește un teatru, furnizează detalii ale unui laborator de creație:

„De la bun început dădură dovadă de simţ practic: începură cu cartierele sărace, cu cafenelele şi localurile cele mai mizere, şi urcară tot mai sus, mai sus, până ce ajunseră să cutreiere teatrele, cafenelele, varieteurile şi şantanurile cele mai alese. Şi de peste tot prindea Holzmann ceva interesant, învăţa ceva nou”[14].

Holzmann are abilitatea de a opera distincţii calitative; e o înţelepciune de tip pragmatic la el, dar una care acţionează pe două paliere, construite complementar: pe de o

[10] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 68

[11] Ibidem, p. 110. Una dintre modalitățile de expresie pregnantă, specifice literaturii idiș, o constituie referința la mozaism, la aspectele dimensiunii religioase, strâns legate de identitatea evreiască. O nouă exemplificare ține de segregarea absolută între evreii situați pe paliere sociale diferite: „Mai curând s-ar putea întâmpla ca un rabin dreptcredincios din Anglia să se boteze, mai curând s-ar putea întâmpla ca un rabin modern, zis «reverend», să învețe a citi rugăciunile decât minunea ca un evreu din aristocraticul West-End să descindă în Whitechapel, printre calicii care vin la teatrul evreiesc, unde se vorbește idiș, se joacă în idiș și se cântă în idiș” (P. 323).

[12] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 43, 70.

[13] Ibidem, p. 92.

[14] Ibidem, pp. 142-143.

parte, deprinderea de a şti să aleagă un model valoros, care să producă emulaţie, iar pe de altă parte, spiritul deschis elementelor de noutate, capacitatea de a absorbi influenţele conotate pozitiv, inerente oricărui spaţiu de creaţie, oricât de umil.

Descrierea minuțioasă din cadrul romanului a orașului București al acelei epoci și direcția ascendentă a drumului parcurs de personajele construite pot fi puse în relație cu însăși călătoria întreprinsă de Shalom Aleichem în România, în 1908, cu un an înaintea publicării romanului acestuia[15].

În virtutea expresiei tributare gândirii iudaice – „Schimbi locul, schimbi norocul”[16], în orașul Lemberg (Galiția) trupa „Bernard Holzmann și compania” repurtează succes. Astfel, al doilea segment al cercetării, acela al teatrului profesionist, capătă contur odată cu accederea lui Leo Rafalescu la statutul de actor important, comparabil cu artiști dramatici precum Adolf von Sonnenthal, Ernst von Possart, Henry Irving, Ernesto Rossi. Publicul care frecventează teatrul este format nu numai din evrei, ci și din neevrei. Care erau criteriile aplicate evaluării actorului? Autenticitatea și simplitatea mijloacelor de expresie artistică, verosimilitatea și naturaleţea jocului: „Este întotdeauna și pretutindeni sincer, simplu până la naivitate, veridic ca însuși adevărul, natural ca însăși natura [...] Totul prinde viață, totul se mișcă. Nu mai e scenă, nu mai e teatru, ci e însăși viața”[17].

Astfel, actorul ideal este autentic, firesc, verosimil în actul teatral pe care îl performează, iar elementele de limbaj non- și paraverbal încep să capete substanță în interpretarea dramatică. Prin urmare, miza pare a fi aceea de a surprinde pe scenă nu actori care joacă, ci personaje care trăiesc. Teatrul nu mai este gândit strict în convențiile ficțiunii; transgresarea acestor limite si pasul făcut înspre verosimil denotă modernitatea și originalitatea viziunii lui Shalom Aleichem, viziune care se înscrie în dinamica tendințelor moderniste ale teatrului evreiesc, la confluența secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

„Publicul evreiesc, nedeprins la acea vreme cu teatrul bun, cu piese bune ori cu artiști de seamă, alerga ca la o minune să-l vadă pe acest astru abia răsărit, pe acest miraculos Rafalescu. [...] Și, cu toate că publicul dădea năvală la teatru, nu atât ca mare cunoscător, cât pentru motivul că «o lume întreagă n-o fi nebună», totuși, aproape fiecare spectator simțea că are în fața lui ceva nou, o forță neobișnuită”[18].

O hartă a traiectoriei „stelelor rătăcitoare”, a drumului actorilor în spații culturale distincte ar include orașele: Holănești (Basarabia), București, Lemberg (Galiția), Viena, Paris, Cernăuți (Bucovina), Londra, New York. Publicul larg, la începutul secolului al XX-lea – așa cum este înfățișat în romanul supus atenției – indiferent de orașul în care trupa de teatru își desfășoară spectacolele, are un nivel precar de educație, astfel încât climatul intelectual pare puțin favorabil artei. Publicul o percepe mai degrabă irațional, dar găsește motive de bucurie a spiritului chiar și în piesele simple, subsumate etapei teatrului neprofesionist.

Motivația coborârii nivelului cultural al pieselor jucate în teatrele din micile târguri evreiești, dar și din orașe mai mari trebuie căutată în aspectele de ordin material. Actorii evrei erau foarte săraci, adesea flămânzi („Şi nu mănâncă toți, că doar nu toți au cu ce-și plăti masa. Mai cu seamă la sfârșitul lunii, în așa-zisele zile negre, actorii se hrănesc... cu studierea rolurilor, cu repetițiile sau, pur și simplu, jucând *tertl-mertl*”[19]), jucau în condiții precare, nu

---

[15] O relatare detaliată a acestui episod de ordin biografic al lui Shalom Alehem poate fi consultată în cartea lui Marius Mircu, *Idișul cântă și încântă*, cap. „Șalom Alehem în România”, Ed. „Glob”, Bat Yam, 2003.

[16] Cf. **משנה מקום, משנה מזל** – Sholem Aleichem, *Blonzende Shteren* [Blondzhende Shtern], Hebrew Publishing Company, New York, 1920, p. 129.

[17] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 149, 151.

[18] Ibidem, p. 151.

[19] Șalom Alehem, *op. cit*, p. 241. *Terl-mertl* reprezintă un joc de cărți fără reguli riguroase în privința numărului de participanți, fiind predilect artiștilor și comercianților al căror timp este limitat.

beneficiau de un salariu regulat, ci cel mult de câteva procente din fiecare reprezentație, depindeau de repertoriul impus de director. Miza este una derizorie – senzaționalul, dar adaptată gustului artistic deja (de)format. Dacă publicul nu era instruit, atunci era ușor de mulțumit cu piese facile, bulevardiere. Un exemplu în acest sens îl constituie repertoriul directorului teatrului evreiesc din Lemberg, Gheț ben-Gheț :

„...un director ca toți acei directori de teatre evreiești care-și hrănesc publicul cu melodrame siropoase și sfâșietoare, cu tragedii cu titluri senzaționale, de pildă: *Șminder Begheț pe rug* sau *Sângeroasa inchiziție din vremea lui Sobiețki* [...]. Gheț ben-Gheț nu prea ținea să-și înnoiască repertoriul cu piese moderne. [...] Nu întotdeauna poți da piese «literare». Nu-i bine să-ți răsfeți prea mult publicul. Orice i-ai da, el tot [...] o să bată din palme să dărâme teatrul, nu alta”[20].

În etapa teatrului neprofesionist, care satisfăcea exigențele spectatorilor neinstruiți, arta dramatică rămâne un gen hibrid, indistinct, nediferențiat, nedecantat. Chiar începutul secolului al XX-lea reprezintă o perioadă în care o primadonă se putea afirma în același teatru cu actorii, și nu într-un teatru de operă sau de operetă. De asemenea, criteriile de selecție a primadonelor într-un teatru sunt exemplificate, în cadrul romanului, prin erijarea lui Ientl (ulterior Henriette) Schwalb în ipostaza de primadonă: „talie zveltă și siluetă seducătoare”. Spre deosebire de fratele ei, Haim-Itic Schwalb – dizgrațios, dar iubitor de teatru – Ientl Schwalb, deși lipsită de talent, este aleasă în virtutea frumuseții fizice; fratele ei va fi refuzat inițial, angajarea lui fiind condiționată de prezența constantă a lui Ientl pe scenă, iar „vechea” primadonă se va retrage, căci: „În zilele noastre [deja în secolul al XX-lea!], un chip frumos are trecere, se zice, peste tot. [...] Așa a ajuns lumea și nu-i nimic de făcut”[21].

Gustul estetic al publicului se rafinează odată cu reprezentarea dramei lui Karl Gutzkow, *Uriel Acosta* (1847) – prima piesă modernă tradusă în idiș de Joseph Judah Lerner, în anul 1888[22]. Cum se extinde orizontul de așteptare, cum evoluează standardele publicului se observă prin remarca atribuită personajului Holzmann: „Dacă până și niște povești «cu morală» sunt mai presus decât cupletele”[23]!

„În seara aceea Rafalescu a jucat prost. [...] Știa mai bine decât toți că jucase ca un diletant. Ar merita, gândea el, să i se taie mâinile și picioarele. Sărise multe cuvinte din rol și multe le adăugase de la sine. Pe sufler nici nu-l auzise. Ce mai vorbă, trișase pe toată linia, cârpind, cu chiu cu vai, primul act. Și totuși, abia mai putea scăpa pe publicul care, ca dinadins, parcă înnebunise și nu mai contenea cu strigătele: «Ra-fa-les-cu! Ra-fa-les-cu»”[24]!

Gustul artistic neșlefuit al publicului face ca greșelile percepute cu acuitate de sensibilitatea actorului să treacă neobservate. Această supralicitare a toleranței, în rândurile publicului din Lemberg, poate fi pusă în oglindă cu reacția publicului din America – disprețuitor, neîngăduitor față de ratarea unui act din cele cinci ale piesei *Uriel Acosta,* pare a reitera mitul lui Pygmalion: „Zadarnic! De-acum încolo poate să joace dumnezeiește, nimic nu-i mai ajută. Publicul e iritat, mâniat și chiar îndârjit împotriva idolului în fața căruia abia se închinase. Și se pornește o huiduială și un fluierat în lege”[25].

Punctul de echilibru între cele două posibilități de manifestare a publicului l-aș găsi în secvența reprezentației finale, organizate în orașul Lemberg, prin segregarea tipurilor de

[20] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 151-152.

[21] Ibidem., pp. 155, 161.

[22] Cf. Karl Gutzkow, *Uriel Akosta: a tragedye in finf akțen*, iberzetst un aranzshirt fun Y. Y. Lerner, Saint Petersburg, 1888, Library of the Yivo Institute for Jewish Research, microfilm, sursa: https://archive.org/details/urielakostatrage00gutz, accesat ultima oară la data de 30. 06. 2015.

[23] Șalom Alehem, *op. cit*, p. 228.

[24] Ibidem, p. 166.

[25] Ibidem, p. 529.

spectatori și prin ideea de a oferi nivele diferite de acces la cultură și la înțelegerea artei: „Esteții autentici erau încântați; cei de duzină, supraentuziasmați, iar marele public delira: «Ra-fa-les-cu! Ra-fa-les-cu»”[26]!

Într-un spectacol organizat în beneficiul actorului Rafalescu, la Cernăuți, el „demonstrase ce înseamnă o victorie: că nu este învingător cel ce îngenunche[ază] pe altul, ci acela care poate lupta cu el însuși, care se poate învinge pe sine însuși”[27]. Publicul joacă un rol important în legitimarea operei dramatice propuse, iar premisele reușitei actorilor sunt tributare empatiei și criticii de identificare: „S-ar fi putut ca în altă parte jocul lui din seara aceea să nu fi avut chiar atâta succes ca la Cernăuți. Dar acolo, la spectacol, se aflau în sală acei oameni care duceau o luptă ascunsă, asiduă împotriva obscurantismului. Acei eroi anonimi nu întotdeauna învingși adesea cad învinși, cum a căzut și Uriel Acosta”[28].

Contextul istoric favorizează înțelegerea realităților aduse în discuție. Lupta „eroilor anonimi” împotriva obscurantismului trimit cu gândul la pogromurile din spațiile de locuire a evreilor, la acuzațiile de omor ritual și la condamnările insuficient supuse unui proces de gândire, în virtutea unor „conserve mentale” care acționează în proiectarea imaginii asupra evreului[29].

O problemă acută în lumea artei (particularizată în economia romanului de față prin raportarea la muzică și teatru) rezidă în posibililitățile materiale limitate, care duc la deprofesionalizare și la pierderea vocației: „De când pribegește prin lume a avut prilejul să cunoască destule talente irosite din cauza mizeriei, talente de care nimeni nu se interesa și de care nimănui nu-i păsa. «Nu, noi n-avem niciun Mecena», gândea el...”[30]. În replică, se poate constata că actorii evrei compensează carența de ordin material prin talent, uneori prin geniu și că, în fapt, cea mai gravă lipsă rămâne aceea a marilor modele de profesori și a literaturii de specialitate:

„În felul acesta i se lămuriră multe probleme ale carierei sale actoricești. Rafalescu și-a dat seama că, de pildă, pe această lume există destule școli în care se învață arta teatrală, dar că de o asemenea școală el nu a avut parte; a aflat că pe lume trăiesc destui Mecena care donează averi pentru sprijinirea artei, dar că printre evrei un asemenea Mecena încă nu s-a născut! Nu, evreii nu au avut parte de școli de artă, nici de vreun Mecena, nici de profesori, nici de cărți de studii, nici măcar de abecedare ale artei teatrale. Evreii au doar teatre, au actori de talent, ba chiar și artiști geniali, stele mari, strălucitoare, care luminează până departe, mult dincolo de scena evreiască, aureolând arta tuturor popoarelor”[31].

Un exemplu al deprofesionalizării, pentru a supraviețui – nu neapărat a trăi! – îl prezintă personajul Braine Cerneak (poreclită Brandele Kozak), fostă actriță care acceptă să renunțe la scenă: „Aici, în «țara tuturor posibilităților», fiecare breaslă are o *uniune* a ei, și această uniune nu admite actori străini... Adevărat, mai slujește în teatrul evreiesc, dar nu pe scenă. Are acum un alt *job*, piaptănă o *mistress*, o actriță adică, și o ajută să-și schimbe diferitele *dresses*, adică toalete”[32].

---

[26] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 205.

[27] Ibidem, p. 251.

[28] Ibidem, p. 251.

[29] V. Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central-european*, Ediția a III-a, revăzută, adăugită și ilustrată, Editura Polirom, Iași, 2012. Un caz cu un rezultat deosebit va fi acela al lui Menahem Mendel Beilis, evreu rus, acuzat (1911) de omor ritual împotriva copilului creștin Andrei Yushchinsky; după un proces chinuitor, va fi exonerat.

[30] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 318.

[31] Ibidem, p. 446.

[32] Ibidem, p. 329.

Shalom Aleichem aruncă o sondă în terenul fragil al artei dramatice, lăsând să transpară viziunea instanței auctoriale – gândirea teatrului ca pe un univers de esență superioară, în care actorii mari (stelele) rămân deasupra marasmului cotidian, cultivă o imagine înaltă, nemaculată asupra teatrului profesionist și a profesiei alese. Se conturează un nou ideal al interpretării dramatice, unul care depășește nivelul declamativ, excesiv estetizant, care minimalizează rolul conținutului artistic și rămâne foarte îndepărtat de tonul firesc al rostirii discursului:

„Un farmec deosebit se desprindea din fiecare gest, din fiecare mișcare a lui pe scenă. Trecerile de la o stare la alta erau cu totul firești și de o mare bogăție de nuanțe. [...] Cât de expresivi sunt în aceste clipe ochii lui Rafalescu, cât de pătrunzătoare privirile, cât dramatism citești pe chipul lui, a cărui expresie, schimbându-se de la o clipă la alta, dezvăluie întreaga gamă a simțirilor, întreaga tragedie a vieții sale, a sufletului său zbuciumat. Și toate acestea fără mijloace ieftine, banale, fără gesturi exaltate și exclamații patetice. Nu se bate cu pumnii în piept, nu-și smulge părul lung, nu-și frânge mâinile, nu străbate scena cu pași largi și nu face gesturi disperate, de martir. Toți recunosc că în fața lor stă un artist înnăscut, un poet, un mare maestru, [...] care face din rolul său o creație, o trăire intensă. Toți recunosc că Acosta interpretat de Rafalescu e autentic, și nu scos din carte, un personaj viu, creat cu multă trudă și după un studiu îndelungat”[33]!

Se observă pledoaria pentru autenticitate, drept calitate fundamentală a stilului care ar caracteriza un actor ideal și, totodată, ideea de a crea un personaj verosimil abia după o experiență de lectură bine cristalizată. Condiția de artist presupune o inițiere, o perioadă de studiu și perfecționare, întrucât reușita nu este de la sine înțeleasă: „Credeam că a deveni actriță e o nimica toată; te costumezi, apari pe scenă, și gata! Dar am văzut că până acolo e cale lungă! Trebuie să faci mai întâi o adevărată școală, trebuie să treci mai întâi prin toate cele șapte porți ale iadului. «*Artist nu te naşti*», zic ei”[34].

Un alt exemplu al modului în care, în lumea teatrului, erudiția precumpănește asupra oricăror alte criterii de evaluare, îl constituie secvența următoare: „«Omul cu carte» [sufleorul] i-a trecut băiatului [Leo Rafalescu] toată învățătura lui, câtă o avea. Asta l-a dat gata pe Holzmann, l-a ucis fără cuțit”[35]. Rezultă de aici că prestigiul unui impresar poate fi mai mic decât acela al unui sufleor, dacă asimetria este una de ordin intelectual.

O problematică semnalată acut în paginile romanului *Stele rătăcitoare* este dată de conflictul dintre *teatru* și *presă*, prezentate sub forma unei complementarități și complicități conotate negativ. Aservită intereselor de ordin material, *presa* coboară nivelul discursului scris, în timp ce reprezentanții *teatrului* se folosesc de spațiul tipografic pentru a redacta articole deconectate de realitatea factuală:

„Cu totul altfel însă arată presa în plin sezon, când stagiunea teatrală e în toi. [...] Aceste articole supersenzaționale sunt atât de iscusit ticluite, atât de dibaci aduse din condei, încât cititorul simplu, naiv, rămâne cu gura căscată. Nici nu mai înțelege, sărmanul, dacă e vorba de un articol de fond, de un *editorial*, cum i se spune pe acolo, scris de redactorul-șef, sau de vreo recenzie, ori de osanalele vreunui critic literar entuziasmat la culme. Pentru nimic în lume bietului cititor nu i-ar trece prin minte că se află doar în fața unui simplu anunț sau, cum i se spune, un *advertisement* plătit cu bani grei, în fața unei pagini achiziționate de nu mai știu care teatru și în care impresarul acestuia are dreptul să publice tot ce-i poftește inima”[36].

---

[33] Șalom Alehem, *op. cit.*, pp. 496-498.

[34] Ibidem, p. 285, subl. n.

[35] Ibidem, p. 343.

[36] Ibidem, pp. 378-379.

Și mai gravă este erijarea redactorilor în ipostaza de teatrologi, fără a mai conta specializarea, în funcție de polarizarea direcțiilor presei – părtinitoare, tezistă, fără deontologie și distanță critică: „Atât partizanii, cât și adversarii lui «Nickel Theatre» se înființaseră la teatru *cu cronicile gata scrise* pentru edițiile de a doua zi a ziarelor pe care le reprezentau. De obicei, la asemenea spectacole extraordinare *și redactorii își iau rolul de cronicari*”[37].

Dacă presa acționează în direcția construirii de biografii mistificate, din care să transpară o ascensiune fabuloasă[38], vocea auctorială ne oferă, în schimb, demontarea mecanismelor de funcționare a „rețetei succesului” în teatru și relevarea aspectelor meschine, puțin glorioase:

„Și iată-ne acum în situația de a vă putea dezvălui un mic secret: sus, la galerie, se aflau câțiva oameni, înarmați cu un soi de instrumente cu care produceau această larmă ori de câte ori steaua din Buenos Aires apărea sau ieșea pe scenă. Mare minune că teatrul nu s-a prăbușit sub asemenea explozii de entuziasm! Publicul de la parter, privind cu spaimă în sus, ca să se dumirească din ce loc vine acest tam-tam înnebunitor, se molipsea curând și începea el însuși să aplaude de zor. Ce vreți, așa-i publicul: așteaptă numai primul semnal. Ce importanță are *cine* a dat primul semnal? Cui să-i treacă prin minte că undeva sus, la galerie, niște oameni, ținând în mâini ciudate instrumente, sunt gata pregătiți să asigure primadonei un succes «colosal», și că printre acești *clappers* se află și propriul frate”[39]?!

Semnificativ pentru imaginea proiectată asupra teatrului este titlul romanului, care comportă o dublă interpretare, ambele sugerate drept cheie de lectură perfect plauzibilă. Pe de o parte, titlul metaforizează două ființe care, deși uneori par a se apropia una de cealaltă, nu se întâlnesc, deci o neîmplinire a iubirii. Pe de altă parte, titlul trimite cu gândul la traiectoria vieții actorilor care, fără școli de artă teatrală și fără un Mecena, „asemeni unor stele rătăcitoare, străbăteau lumea largă, gustând din viața amară a teatrului evreiesc în pribegie”[40].

Ca autodidact, Leo Rafalescu fuge de acasă pentru a se afirma în teatru. Biografia mistificată care îi este atribuită denotă expectațiile publicului, în raport cu actorul aclamat. Astfel, traiectoria unei stele este observată numai dacă presupune o mișcare rapidă, spectaculoasă; o mișcare lentă, prudentă, calculată, fără anvergură și fără elan „nebunesc” nu prezintă interes. Dirijarea vectorilor către eroizare și individualizarea figurii lui Leo Rafalescu favorizează intuiția unui artist autentic, construit în replică față de actorii care „nu trec rampa”, văzuți ca fantoșe: „Vorbește pe scenă parcă nici n-ar fi actor, ci un om obișnuit vorbește cum vorbim noi între noi. De ce atunci – ciudat lucru! – vrei să-l vezi și să-l auzi numai pe el și, pe lângă el, ceilalți nu sunt decât niște păpuși, niște manechine”[41]?

O problemă substanțială, abordată în economia romanului *Stele rătăcitoare*, o constituie urmărirea evoluției unui mare actor evreu și atragerea lui către scene străine. Păstrarea identității nu mai este posibilă, în condițiile asimilării. Nu aclimatizarea, nici aculturația – de regulă conotate pozitiv – sunt denunțate aici. O metaforă ușor desuetă explică, totuși, cu acuitate, amploarea fenomenului adus în discuție; provocarea actorului de a-și păstra „rădăcinile” puternice este uneori ignorată; smulse și transplantate, ele devin labile, iar granițele rămân întotdeauna în interior:

„Prea ispititoare sunt pentru un actor evreu complimente de felul acesta: «Nu aici e locul dumneavoastră»! «Pe dumneavoastră vă așteaptă un câmp larg de activitate, o scenă

[37] Șalom Alehem, *op. cit.*, p. 493, subl. n.

[38] „O nouă stea pe scena evreiască! Carmen-Sylva, uluită! Regina încununează cu laurii gloriei pe tânărul *star*! Sonnenthal varsă lacrimi”! – Ibidem, p. 399.

[39] Ibidem, pp. 390-391.

[40] Ibidem, p. 304.

[41] Ibidem, p. 153.

mare, un public cu mult mai numeros». Prea mare e pentru un actor evreu ispita de a se vedea păşind pe scena unui teatru de seamă, de a-şi câştiga un loc de frunte dincolo de scena evreiască. Şi se înţelege că unei astfel de ispite rar îi rezistă vreun actor. Dar şi mai rar se întâmplă ca, surâzându-i vreunuia norocul, să reuşească, după multă osteneală, să se smulgă cu adevărat din cercul lui îngust şi să-şi cucerească un loc în lumea cea mare a teatrului"[42].

Chiar personajul Leo Rafalescu va fi atras de „o propunere atât de ispititoare, cum niciun teatru evreiesc n-ar fi în stare să-i facă"[43], şi anume pătrunderea în teatrul american, în condiţii favorabile lui şi cu posibilitatea performării rolurilor în limba idiş; va abdica de la principiile clamate şi va acţiona în detrimentul scenei evreieşti. În fond, cinismul impresarilor altor teatre comportă o doză de luciditate, prin reflecţia: „Nici evreii înşişi nu vor tăgădui că şi-au luat de bunăvoie sarcina să dăruiască omenirii celebrităţile lor, să dăruiască lumii ce au mai bun şi mai valoros"[44].

O frază-cheie în proiectarea viziunii asupra teatrului, în romanul menţionat, poate fi corelată cu ideea de a privi arta dramatică din unghiul publicului larg sau, reciproca acesteia, şi anume de a transfigura publicul într-un personaj-reflector: „...aproape toţi fuseseră copleşiţi de *vigoarea artistică* a noului *star*, pe care *o percepeau probabil mai mult cu inima decât cu raţiunea*"[45]. Această replică face pandant cu unul dintre principiile de creaţie ale lui Mendele Moiher Sforim, scriitorul în descendenţa căruia se plasează Shalom Aleichem: "În orice tablou, pe lângă sclipirea stilului, *trebuie să daţi ceva şi raţiunii şi inimii*"[46]!

O concluzie preliminară constă în aparenta opoziţie dintre teatrul evreiesc şi calitatea (înţeleasă ca nivel cultural al) publicului. Pare un dezacord, între un public nepregatit – cu impresii cărora le lipseşte verificarea prin cultură şi argumentarea de tip ştiinţific – şi aspiraţia actorilor-personaje către un teatru construit pe baze noi, cu repertoriu modern, racordat la modelele europene. Şi totuşi, aş spune că, aşa cum se profilează în interiorul romanului, este o viziune suficient de puternică, o imagine îndeajuns de idealizantă – fără a fi o aspiraţie inconsistentă: actori mari („stele rătăcitoare), fără mari profesori şi fără un Mecena. Cei care nu se lasă absorbiţi de avantajele materiale rămân „stele rătăcitoare" ale teatrului evreiesc – frecventat de un public necizelat, dar care simte, fie şi iraţional, „cu inima", forţa de sugestie pe care o poartă cu sine arta autentică.

„Ce ar putea să iasă din el? Un rabin, poate? Sau chiar ceva mai mult decât un rabin? (...) Dar poate că odată şi odată o să afle despre el o lume întreagă"[47]. – Neliniştea tatălui viitorului actor Leo Rafalescu se lega de viitorul copilului Leibl Rafalovici. Ca încheiere, aş afirma că o profesie aleasă din vocaţie şi împlinită cu devotament nu este mai puţin valoroasă decât exersarea continuă, cu devoţiune, a studiului *Torei*.

Lucrarea de faţă a propus un studiu al temei teatrului în literatura idiş creată de scriitorul Shalom Aleichem. Obiectul cercetării l-a constituit unul dintre romanele în măsură să reflecte în mod pertinent tema aleasă. Prin construirea unui traseu al analizei care privilegiază descoperirea unor paliere personale de interpretare, fără a ignora evocarea contextului istoric (conflictul teatru neprofesionist – teatru profesionist, teatru idiş – teatru evreo-german, teatrul ca sursă de existenţă – teatrul ca izvor de profituri intelectuale, actorul ideal, publicul permisiv şi inabil în sesizarea erorilor de pe scenă – publicul intolerant la ratarea unui act dramatic, riscul deprofesionalizării şi al pierderii vocaţiei, condiţia de artist

[42] Şalom Alehem, *op. cit.*, p. 446.
[43] Ibidem, p. 538.
[44] Ibidem, p. 493.
[45] Ibidem, p. 499, subl. n.
[46] Şalom Alehem, *Poveste de dragoste (Stempenyu)*, Traducere din limba rusă şi note de Antoaneta Olteanu, Editura Allfa, Bucureşti, 2012, p. 12, subl. autorului.
[47] Şalom Alehem, *op. cit.*, p. 72.

autodidact, conflictul teatru-presă, demontarea mecanismelor care angrenează succesul pe scenă – *clappers*, semnificații ale titlului romanului, problematica asimilării, publicul și metaforizarea interiorității, vocația în profesie), am conturat o imagine cu tușe nuanțate a artei teatrului.

Acknowledgement: *This work was financially supported through the project 'Routes of academic excellence in doctoral and post-doctoral research – READ' co-financed by the European Social Fund through the Development of Human Resources Operational Programme 2007-2013, contract no. POSDRU/159/1.5/S/137926. / Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Rute de excelenţă academică în cercetarea doctorală şi post-doctorală – READ" cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract nr. POSDRU/159/1.5/S/137926.*

REFERENCES:

Sholem Aleichem, *Blonzende Shteren* [Blondzhende Shtern], Hebrew Publishing Company, New York, 1920.

Șalom Alehem, *Stele rătăcitoare*, în *Opere alese*, vol. II, Traducere de Olga Brateș și Meer Sternberg, Cu o prefață de Marin Sorescu, Editura Pentru Literatură Universală, București, 1964.

Șalom Alehem, *Poveste de dragoste* [Stempenyu], Traducere din limba rusă şi note de Antoaneta Olteanu, Editura Allfa, Bucureşti, 2012.

Gutzkow, Karl, *Uriel Akosta: a tragedye in finf akțen*, iberzetst un aranzshirt fun Y. Y. Lerner, Saint Petersburg, 1888, Library of the Yivo Institute for Jewish Research, microfilm, sursa: https://archive.org/details/urielakostatrage00gutz, accesat ultima oară la data de 30. 06. 2015.

Lodge, David, *Ce mică-i lumea!* (Small World, 1984), Traducere, postfață și note de George Volceanov, Ed. Polirom, Iași, 2011.

Mircu, Marius, *Idișul cântă și încântă*, cap. „Șalom Alehem în România", Ed. „Glob", Bat Yam, 2003.

Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central-european,* Ediţia a III-a, revăzută, adăugită şi ilustrată, Editura Polirom, Iaşi, 2012.

http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Sholem_Aleichem, accesat ultima oară la data de 28. 05. 2015.

https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0019_0_19780.html#yiddishtheater, accesat ultima oară la data de 28. 06. 2015.

TIME, MYTH AND CONSCIENCE IN JAMES JOYCE'S AND WILLIAM FAULKNER'S NOVELS

Oana-Raisa STOLERIU
"Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: James Joyce's and William Faulkner's characters can be divided into two groups when it comes to the construction and the formation of their conscience: there are characters that gravitate around the pattern in which they have been formed, unable to write their own destinies, and there are also characters that try to flee away from this pattern, from the social environment in which they have been raised, in order to shape their own history. This article focuses on the relation between (mythical) time and conscience, and the way conscience can be seen either as a reflection of the outside world, a centripetal force, or as an inside voice, a centrifugal energy.

Keywords: patterns, conscience, the sacred, the profane

Conscience is like an abyss present in every individual, a force around which all our actions gravitate. Its voice guides, pushes or stops our habits and decisions. This world of conscience is the most intimate part of a human being, reflecting at the same time individual personality, the inborn difference among people, and also the environment in which a person has been formed, giving thus information about his or her family, social and educational background.

What is the relation between history and conscience? "*History is the nightmare from which I am trying to escape" (Ulysses,* 42), Stephen Dedalus confesses in one episode, and history can be divided between the cultural one, the one that is written day by day, in which everyone lives, and the story of every person's life, having a personal shape. Is conscience a consequence of these histories, an outer thing that is built in time, or is it an inner part of human beings, with which we are born? Can it be an **escape** or an **obstruction** of other's echoes of conscience? And if we think of these echoes we can discover a collective conscience, the one of a state, or the way of thinking in a certain age, and also an individual one, of the people who influence and draw the sketches of our own inner voices.

Psychology seems to have at least two answers. On the one hand, Freud sees the human being as a split personality among id, ego and superego, among what the others want him to be, what he wants to be and his unconscious, undisclosed wishes. On the other hand, Alfred Adler talks of holism, i.e. of the man seen as a whole, emphasizing at the same time the central role played in every human by his or her childhood. According to his book, *On Human Nature*, every person is constructed around a pattern, in which education, family and society have equal importance.

People unbind themselves with great difficulties from the pattern in which they have been raised in their first living years. Few are the ones who succeed to transgress this, even in adulthood, when their psyche life is unfolding in other life systems.[1]

Furthermore, the morality of an action, according to Adler, is not given by a common voice present in every being, but the morality and the things that a person learn in time are

[1] Alfred Adler, *Cunoaşterea omului*, , editura Iri, 1996, Bucureşti, Partea generala – Introducere, p. 44

also gravitating around this pattern, so that a man is twisting his emotions and memories until they fit his personality.

If this pattern is formed by others conscience, be it the society in which he lives or the people who raised him, personal conscience can be an outer reflection, a mirror of these voices. Let us take for example William Faulkner's characters, who live in the past and any present action is led by past events, where their existence is always turning back. One simple example could be the one from *Absalom, Absalom*, in Quentin's character:

Quentin had grown up with that; the mere names were interchangeable and almost myriad. His childhood was full of them; his very body was an empty hall echoing with sonorous defeated names; he was not a being, an entity, he was a commonwealth. He was a barracks filled with stubborn **back-looking ghosts** still recovering […] (*Absalom, Absalom,* 12)

Even if characters want to escape their "destiny" or let themselves fall in it, their thoughts and actions show the tight bond between them and their past. In *The Sound and The Fury*, Quentin kills himself, Caddy runs or Quentin, pushed more or less by Jason flee away from home; in James Joyce, especially in *Dubliners,* characters don't have the courage to depart from Dublin and to make a change; in *Ulysses,* Leopold Bloom represents the Everyman, his thoughts rambling through past, present and future. If we analyze these voices, we can find strings attached to them, strings in the form of a past memory or of the influence of people.

If Quentin, Jason, and Bloom are reflections of outer conscience, what can we say of the ones who tried to free themselves from the pattern in which they have been raised and educated? How is their voice of conscience different from these characters? For instance, Stephen Dedalus, in *A Portrait of the Artist as a Young Man,* who is aware of the nets around him, but who wants to fly away from them, differentiating himself by the characters of *Dubliners* or, if we think of Faulkner's novels, by Quentin, in *The Sound and the Fury,* who is driven back into the past, unable to cut the strings of his own memory.

When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets. (*A Portrait* ...,231)

What is the pattern, what does Thomas Supten respect and take from his childhood in his *design?* Is he obstructed by his early life or is he trying to write his own story, trying to forget from where he had come? Are these two characters drawn by outer calls or by their inner will and voices? Their acts are a result of their inner reflections, a movement from their insight, from their goals and designs to the outside world, governed by a pattern not encouraged or formed by the outside world, but another kind of pattern, according to which they interpret these outside movements.

Conscience is the state of human mind which is formed in **time**, a reflection of the outside world, a **centripetal** force, having a background in other's conscience for characters such as Leopold Bloom, Quentin, Jason and Henry, but it is an inside voice, stronger than any outer form, be it society or family, a **centrifugal** energy, for characters such as Stephen Dedalus and Thomas Sutpen.

Voices of conscience become stronger or weaker in time, but for James Joyce and William Faulkner, time plays a more important role, having not the shape of chronology and clocks, but reflecting the world of conscience, in which clocks do not exist, and a period of a day can hide events from a lifetime. With the help of stream of consciousness, every character has his own voice(s), his own style realizing the differences among characters; in bergsonian time, life is presented at a new dimension, gaining sometimes a mythical perspective.

For neither of these writers does time unfold itself chronologically; in Faulkner, everything happens in the past, the present is not lived, but pushes the characters back into memories; in *Ulysses,* we have the events of a day, but in this day the reader has access to the time of conscience, which rambles into past, present and near future; in an ordinary day, the reader

finds out the concerns and stories of characters with the help of conscience, which goes behind the date of 16 June 1904. Furthermore, if we think of what T.S. Eliot said in his essay, "Tradition and Innovation", *Ulysses* detains an historical sense not only by having history as one of the themes, but also owing to its intertextuality with the *Odyssey* - and not only with it - where this aspect "*involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence*"[2], time for literature being cyclical.

Moreover, its mythical values and the importance of myth are also emphasized by T.S. Eliot, in "Ulysses, Order and Myth":

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him.[…] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. […] It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art.[3]

The archaic time for William Faulkner is represented by an archaic mentality, an attempt of return in *illo tempore*, in which gods and human beings made remarkable things. Sorin Alexandrescu distinguishes between the sacred and the profane in Faulkner's novels, seeing that the profane time, and not the sacred one, had been abolished and so Time and History were born[4].

In this History, however, Faulkner's characters remain caught in the past, the reader assisting at a continuous return to archetypal thinking and traditions. In their stream of consciousness, characters seem to move on in their stories, build up new things, try to be part of a society, but never accepting equality with all men, be them black, octoroon or black.

On the one hand, **time as myth** in Faulkner's novels is given first of all by the role played by South's history. As Robert Penn Warren shows it,

South offered an image of *massive immobility* in all ways, an image, if one was romantic, of the unchangeableness of the human condition, beautiful, sad, painful, tragic – sunlight slanting over a mellow autumn field, a field the more precious for the fact that its yield had been meager.[5]

On the other hand, the myth is created by how characters report to History and to *illo tempore*. Both in *The Sound and the Fury*, and *Absalom, Absalom!*, characters try to maintain the old order, to live in a traditional South, where modernity does not have access and where past is an obsession. As Robert Penn Warren says, the only change that takes place for these characters is *"history-as-lived back to history-as-contemplated, from history-as-action to history-as-ritual*"[6]. In James Joyce, history is seen as a nightmare, but if Stephen tries to awake and depart from it, what can we say about other characters? The Irish conscious is sketched in *Dubliners*, and detailed in chapters from *Ulysses*, such as "Oxen of the Sun" or "Aeolus", but it cannot be seen as a ritual or as contemplation for none of them.

However, this archaic time from Faulkner seems to coincide with the pattern used by Joyce in creating his masterpieces. Joyce combines Giambattista Vico's ideas with the bergsonian free-flowing time. According to the former, history is split among the age of God,

---

[2] T.S.Eliot, "Essays"- "Tradition and Individual Talent", apud. *Modernism. An Anthology*, edited by Lawrence Rainey, Blackwell Publishing, USA, 2005, , p. 152

[3] T.S.Eliot, "Essays"- "Ulysses, Order and Myth", pp. 165-167, *Modernism. An Anthology*, edited by Lawrence Rainey, T.S.Eliot, "Essays"- "Ulysses, Order and Myth", pp. 165-167

[4] Cf. Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, capitolul VI.„Poetul tragic" – "Nivelul arhaic. Sacru şi profan", pp. 291-310

[5] Robert Penn Warren – *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, Introduction: Faulkner: Past and Future", Robert Penn Warren, pp. 3-4

[6] Ibid. p. 5.

similar to the archaic time of Faulkner, the age of heroes, and the age of men, where every man is equal to the other, an age not accepted by the Southern people.

If the accent moves to traditional southern society, traditional time - organized in present, past and future - does not have the same value as in the Victorian novels. For Faulkner, the present does not play any role, and the future is quite absent. Jean-Paul Sartre, in his essay "On *The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner"*, accentuates the absence of present – "The present is not; it becomes. Everything was."[7]
'Fui. Non sum'. In this sense, too, Faulkner is able to make man a sum total without a future: 'The sum of his climactic experiences', 'the sum of his misfortunes', 'the sum of what have you'. At every moment, one draws a line, since the present is nothing but a chaotic din, a future that is past. Faulkner's vision of the world can be compared to that of a man sitting in an open car and looking backward. At every moment, formless shadows, flickering, faint trembling and patches of light rise up on either side of him, and only afterward, when he has a little perspective, do they become trees and men and cars.[8]

If for James Joyce the "central role of literature is affirmation of life"[9], for William Faulkner the only thing which is real is **past**, the past being a "motionless image of eternity"[10].
Faulkner's people are real only in their pasts. They do not rethink their pasts, they simply live them, because if the past is to be rethought, as by Proust, it has to be distinct from a perfectly real present.[11]

What is the role between past and conscience? Can we say that the world of conscience is a world of memories? If so, memories are part of past events and this can be one of the reasons of past's importance. Stephen Dedalus, for instance, in *Ulysses* is caught into his past by his mother's death and his returning in Dublin, Bloom thinks all day at his dead son and at the end Molly remembers her meeting with Bloom, but all these characters, at the end of the novel, seem to start moving into the present and not all their actions are centered in the past. The lack of future in Faulkner's novel is seen by Sartre and also by Claude-Edmonde Magny as the existence of an absurd world. How would a world without future be possible? But are Faulkner's novels absurd or their mythical and biblical structure offers them another perspective of time, destiny and tragedy? Thinking of the prose of the absurd, we can discover in literature other patterns related to absurdity and time. In Albert Camus' *The Plague*, where, as in Faulkner's novels, future is an absent word, characters gravitate around past and a present that does not bring anything new for the citizens of Oran, but this future is waited … The lack of future, of change can even be found in one of Sartre's writings, *No Exit*, where for the three characters there is no future and their only memories are the ones from the past, from their living years.

The absence of future, according to Günter Blöcker, is given because Faulkner's characters live in "archaic time', in "mythical space" and that
The mythical claims no grasp of the future because it excludes it, just as it excludes it, just as it excludes the notion of past and present.[12]

---

[7] Robert Penn Warren – *Faulkner. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, Jean Paul-Sartre, "On *The Sound and the Fury:* Time in the Work of Faulkner", p.89
[8] Ibid, p. 89
[9] James Joyce in *Selected Letters of James Joyce*, edited by Richard Ellmann, Faber and Faber, London, 1992, p. 260
[10]Robert Penn Warren – Faulkner. A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, "Faulkner or Theological Inversion", Claude-Edmonde Magny, p. 77
[11] Robert Penn Warren – Faulkner. A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, "Time and Destiny in Faulkner", Jean Pouillon P.82

Furthermore,
Everyone participates individually in the fate of all, deep down through the shafts of time. This again is mythical consciousness, living myth, archaic present. Man is made responsible not only for the single deeds he himself commits but for everything omitted since his beginnings. Hence the continual descent into the shadows of the primordial, into the fear which is the beginning of all human recording, and, at the same time, the beginning of every purification.[13]

How do we know? How much do we know? When do we know? In a continuous present of the human mind, or in a continuous past of memories? Time and conscience are interconnected, and in its time and space, conscience reflects the maze of human's mind.

Bibliography:

Primary sources:

- Faulkner, William, *Absalom, Absalom,* Vintage Classics, Great Britain, 2005.
- Faulkner, William, *The Sound and the Fury,* Vintage Classics, Great Britain, 2005.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, UK, 1996.
- Joyce, James *Ulysses*, Penguin Classics, England, 2000.

Critical sources:

- Adler, Alfred, *Cunoaşterea omului*, , editura Iri, 1996, Bucureşti, Partea generala – Introducere, pp. 41-51; Capitolul III. ,,Copilul şi societatea", pp. 65-74.
- Alexandrescu, Sorin, *William Faulkner,* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
- Attridge, Derek, Editor, "The Cambridge Companion to James Joyce", second edition, Cambridge University Press, UK, 2006, Chapters: **Christopher Butler** – "Joyce the modernist", pp. 67-87, **John Paul Riquelme** – "*Stephen Hero* and *A Portrait of the Artist as a Young Man:* transforming the nightmare of history", pp. 103-122, **Jennifer Levine** – *Ulysses*, pp. 122-149, Jeri Johnson, "Joyce and Feminism", pp. 196-213.
- Balotă, Nicolae, *Euphorion,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, Chapter "Argonauţi ai secolului XX" – "Impasul lui Ulise", pp. 451-464.
- Burlui, Irina – *Lectures in Twentieth Century British Literature,* Faculatea de Filologie, Universitatea"Al. I. Cuza", Iaşi, 1980, Chapters: I."The Modernist Spirit in the First Half of the Twentieth Century", II. "Psychology, Realism and Experiment in Twentieth Century British Fiction – The Experimental Novel: Theory and Representatives; James Joyce's Contribution to the Development of the Experimental Novel", pp. 1-61.
- Ellman Richard, *Selected Letters of James Joyce,* Faber and Faber, London, 1992.
- Grigorescu, Dan, *Realitate, mit, simbol: un portret al lui James Joyce,* Editura Univers, Bucureşti, 1984, Chapter 11, "Ulise".
- Kumar, Shiv K, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel,* New York University Press 1963.
- Robert Penn Warren – "Faulkner. A Collection of Critical Essays", Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, Chapters: **Robert Penn Warren -** Introduction:

[12] Robert Penn Warren – Faulkner. A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1966, "William Faulkner", Günter Blöcker, p. 125

[13] Ibid, p. 126

Faulkner: Past and Future", pp.1-22; **George Marion O'Donnell**, "Faulkner's Mythology", pp.23-33; **Claude-Edmonde Magny** - Faulkner or Theological Inversion", , pp. 66-78; **Jean Pouillon -** "Time and Destiny in Faulkner", pp. 79-86; **Jean Paul-Sartre**, "On *The Sound and the Fury:* Time in the Work of Faulkner, pp.87-93; Michael Millgate "The Sound and The Fury", pp. 94-108; **Lawrence Thompson** in "Mirror Analogues in *The Sound and the Fury"*109-121; **Cleanth Brooks –** "History and the Sense of Tragic: *Absalom, Absalom!,* **Günter Blöcke -** William Faulkner",122-126.

TIMOTEI CIPARIU – THEORETICIAN AND FOLKLORIST

Aurelia Mariana MĂRGINEAN (NEAGOIE)
"1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The paper aims at presenting a less known research activity carried out by the great teacher and scholar from Blaj, Timotei Cipariu, which is collecting and studying folklore. As a child, guided by his mother and her love for traditions, Timotei Cipariu took part in every important moment of the traditional village life, displaying great interest in folk tales and traditions. Folklore does not only inspire him in writing poetry but also becomes a resource in his linguistic and literary research. His role in promoting interest in folklore and his urge to collect it, while also preserving the original forms, outperforms even his contribution as a theoretician and collector of folklore.

Keywords: folklore, Cipariu, collecting folklore, manuscript, followers.

Un muncitor, un cugetător şi un om deplin, aşa îl descrie Nicolae Iorga pe „bătrânul cu ochi vioi"[1], care a cuprins cu tainele minţii sale atâtea domenii pe care le-a abordat cu succes, deschizându-ne nouă o drumuri ce nu au mai fost străbătute până atunci, înscriindu-se în seria personalităţilor enciclopedice, printre: Dimitrie Cantemir, Heliade Rădulescu, Bogdan Petriceicu Haşdeu, Nicolae Iorga sau Mircea Eliade.

Un savant desăvârşit, pasionat de studiul limbii române, de istorie, filosofie, literatură, teologie, poetică şi stilistică, arheologie, publicistică, oratorie şi multe altele în care a avut un rol de iniţiator, Timotei Cipariu a răspuns cerinţelor unei epoci de profunde transformări care urmăreau emanciparea naţională, culturală şi socială a românilor. A fost profesor (1825), preot greco-catolic (din 28 noiembrie 1827), canonic (1842), director al gimnaziului din Blaj (1854 -1875) vicar, poet, scriitor, autor de tratate şi manuale, traducător, folclorist, conduce tipografia (1833-1863), editor de cărţi şi reviste, membru fondator a Societăţii Academice Române, primul mare lingvist român şi cel mai de seamă reprezentant al latinismului. Umanist de talie europeană, erudit şi poliglot, format în spiritul Şcolii Ardelene, Cipariu a avut vocaţia unui om de ştiinţă însă a fost nevoit să ia parte şi la lupta socială şi politică din Transilvania, numărându-se printre liderii Revoluţiei de la 1848, dând astfel dovadă de patriotism desăvârşit. El se numără printre secretarii Adunării de la Blaj, de pe Câmpia Libertăţii, contribuind la elaborarea celor 11 puncte prezentate Adunării. Cipariu a fost un intelectual, un om politic şi un neobosit militant cultural şi social, un reprezentant de seamă al spiritului Blajului, luând parte la toate evenimentele naţionale şi culturale din secolul al XIX-lea.

Timotei Cipariu este considerat cea mai impunătoare figură culturală a Blajului, fiind un continuator al Şcolii Ardelene care, prin activitatea lui şi a celor pe care i-a călăuzit, au largit orizontul şi au dat noi direcţii curentului de idei iniţiat la începutul secolului al XIX-lea prin cărturarii de la Blaj. Deşi provine dintr-un mediu fără aspiraţii culturale, dintr-un sat mic de lângă Blaj, Pănade, Cipariu a fost un autodidact desăvârşit care a dat dovadă de o isteţime însoţită de o memorie extraordinar de precisă.

În momentul apariţiei sale în cultura română, cele mai multe discipline erau la început de drum, iar oamenii erau foarte puţin pregătiţi. Timotei Cipariu a apărut ca un „spirit

[1] Nicolae Iorga, *Câteva rânduri de „dincoace" în amintirea lui Timotei Cipariu*, în *Blajul, Vatră de istorie şi cultură*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986, p.183.

ordonator, dătător de direcţie, care să introducă criterii sigure de judecată, de organizare, de primenire”[2].

Pe lângă toate meritele recunoscute deja, există şi o latură mai puţin cunoscută a profesorului blăjean. Timotei Cipariu este şi cel dintâi culegător de folclor din Transilvania şi, deşi interesul pentru folclor se manifestă încă din activitatea învăţaţilor Şcolii Ardelene, el este cel dintâi care îşi propune o activitate folcloristică susţinută, în primul rând pentru valoarea lui ca document lingvistic. Preocuparea adepţilor Şcolii Ardelene pentru folclor deriva doar din dorinţa de combatere a superstiţiilor, acordându-i-se astfel un rol moralizator, neconstituind un obiect de studiu în sine.[3] Interesul lui Cipariu pentru folclor are la bază două motive: fascinaţia lui pentru simţul artistic al celor din popor, pentru modul în care aceştia transpuneau aspecte din existenţa lor cotidiană în diverse forme artistice, precum şi priceperea cu care a intuit adevărata valoare a creaţiilor populare în cadrul culturii.[4] Luând parte la toate momentele importante din viaţa satului, Cipariu îşi dezvoltă o sensibilitate aparte pentru expresivitatea creaţiei populare, care reda întreaga lume a ţăranului român, cu toate sentimentele, aspiraţiile şi durerile acestuia. Marele profesor blăjean, Ştefan Manciulea, aminteşte şi el despre activitatea din domeniul folcloristicii a lui Timotei Cipariu, subliniind faptul ca mama sa a fost cea care l-a îndrumat în descoperirea şi preţuirea folclorului: „Timotei Cipariu, părintele filologiei române, a cules şi el multe cântece, balade şi hore din satul de naştere Pănade şi din Sâncel. În amintirile pe care şi le-a scris mai târziu spunea între altele că mama lui era vestită în tot satul deoarece ştia atâtea cântece haiduceşti şi lumeşti şi că dânsul tocmai de la mama sa a primit în parte îndemnul de a le strânge şi aşterne pe hârtie. Puţine din aceste produse poetice ale poporului, culese de Timotei Cipariu s-au publicat, cele mai multe păstrându-se până astăzi în manuscrise.”[5] Mama sa, după cum însuşi Cipariu mărturiseşte, „era şi cântăreaţă şi ştia o mulţime de balade, care acum nu se mai aud. Când eram prunc, în toate serile [...] maică-mea şedea până târziu torcând la foc şi, de nu era altul, eram io lângă dânsa ascultând-o cântând cântecul lui Manu –tâlhariul, a lui Petru din luncă şi multe altele pe care le-am uitat. [...] Pre atunci nu ştiam ce valoare au asemenea cântări, încă şi după ce am crescut mare nu am ştiut a le preţui să le adun din gura ei, iar când am ştiut a le preţui, acea gură armonioasă era amuţâtă subt pământ.”[6] Preţuirea lor a venit mai târziu, după moartea mamei sale, în 1830, când el era profesor la şcolile Blajului.

În opera sa, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, precizează, referitor la poezia populară, că aceasta şi-a firmat un stil propriu care influenţează literatura ulterioară într-un asemenea grad încât se poate spune că literatura cultă este doar o continuare a celei nescrise. Cipariu exemplifică acest lucru cu liteatura greacă: Homer a prins în opera sa limba şi stilul poeziei populare, rămânând un model pentru totdeauna pentru greci. Există totuşi, în concepţia lui Cipariu şi popoare, precum romanii, care au fost nevoite a-şi întemeia literatura cultă pe modele străine şi nu naţionale datorită poeziei populare „dure” şi „fără gust”. Cipariu analizează şi stilul popular, clasificând poezia populară românească în poezie epică, erotică şi epigramatică, fiecare având un stil propriu. În cea epică se descriu, într-un stil *bărbătesc* şi *expresiv* faptele eroice ale bravilor români, cea erotică este subapreciată de Cipariu care nu îi găseşte alt merit în afara dulceţei stiului şi care este compusă în general de fete, iar cea epigramatică este cea în care se aud strigătele feciorilor între salt. Aceasta este plină de idei originale, însă de cele mai multe ori încalcă buna cuviinţă. Cipariu recunoaşte meritele primei

[2] Mircea Popa, *Timotei Cipariu, Ipostazele enciclopedistului*, Bucureşti, Editura Minerva, 1993, p. 8.
[3] Cf.*ibidem*, p.191.
[4] Cf. Stela Toma, *Timotei Cipariu. Scientia litterarum*, Bucureşti, Academia Română. Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă. Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, 2004, p.431.
[5] Ştefan Manciulea, *Aici e pîmântul sfânt al Blajului*, Blaj, Editura „Buna Vestire”, 2003, p.92.
[6] Timotei Cipariu, *Scrieri literare*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Naţionale „Satul Românesc”, 2005, p.52.

și ultimei categorii, invitând scriitorii să se inspire din aceste creații populare și să păstreze spiritul, originalitatea și stilul și pe care să se formeze poezia literară națională.[7]

Cipariu definește cântecul bătrânesc sau balada, doina și cântecul de lume, strigăturile. Acestea nu aduc elemente de noutate dacă le raportăm la cele formulate de Alecsandri, dar importanța lor constă în atitudinea favorabilă a autorului față de poezia populară.[8]

Timotei Cipariu începe să culeagă snoave, povești, anecdote și fragmente de cântece populare. Un manuscris din 1831 conține materiale din trei specii folclorice: povești, ghicitori și proverbe (cu zicători) dintre care , categoria proverbelor și zicătorilor ocupă cea mai mare parte. Se poate presupune că Cipariu le-a consemnat pentru a studia anumite aspecte de limbă.[9]

Ion Muşlea l-a facut public şi pe baza lui a făcut un studiu *Timotei Cipariu și literatura populară* (în *Cercetări etnografice și de folclor*, București Editura Minerva, 1971), prin care dovedește pionieratul lui Cipariu în acest domeniu.

În concepția lui Ion Muşlea, dintre toate creațiile și manifestările culturale populare, Cipariu a prezentat un interes deosebit doar pentru literatura populară, pe care o folosește ca sursă de inspirație și pentru creațiile sale poetice, nu pentru folclor în general, exceptând câteva cazuri izolate de superstiții, amintite sau prelucrate în încercările sale poetice. Întâlnim, astfel, pentru prima dată, un interes sistematic pentru literatura populară, după etapa Școlii Ardelene (care a avut în vedere paralelismul obiceiurilor românești cu cele romane), după activitatea lui Vasile Pop care se concentrează asupra obiceiurilor de înmormântare și după interesul manifestat de Gheorghe Lazăr pentru obiceiuri și superstiții.[10]

Astfel, creațiile folclorice notate de Cipariu în caiet cuprind 10 povestiri („fabule", în accepțiunea lui Cipariu cu sensul de povești; lat. *fabula* = povestire) foarte scurte, pe teme diverse: viața țiganilor, a vlădicilor, povești de spre animale sau fenomene meteorologice (4 basme despre animale, 4 snoave și 2 anecdote; Ion Muşlea a reprodus doar 6 dintre ele), 19 ghicitori (*cimilituri*) autentic populare pe care le înregistrează pentru prima oară în românește și care exprimă pe deplin înțelepciunea populară (ex. *Patru frați într-o cămașă-mbrăcați., Omul mitutel,/Face gardu cinășel.*[11]), proverbe, expresii și locuțiuni populare (172 de texte), care se constituie în prima culegere de acest tip din Transilvania (ex. *Unde nu te doare, nu te legi; De nu cură, pică; Nu arăta lupului pădurea; De unde nu-i foc, nu iasă fum. Câne de două uși; Câtu-i negru subt unghe*[12]), precum și șaisprezece cântece și strigături. Surprinde faptul că Cipariu notează și variante la unele proverbe și zicători, indicând termenii variabili ai tipului (*Nu-ți băga ciocul/ nasul/ flitul unde nu-ți fierbe oala; Știu că nu ți-o da pe buze/ de gură/ de nas*), ceea ce-l impune pe Cipariu ca fiind cel dintâi, în domeniul folcloristicii, care scoate în relief variabilitatea folclorului, însușirea lui de a fi adaptabil la intențiile creatorului (unele variante vehiculând chiar sensuri opuse: *Gura zîce, gura minte, ș-omul tot om de omenie – de nimic*).[13]

---

[7] Cf. Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, în *Scientia Litterarum,* ediție de Stela Toma, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Teorie Literară „G. Călinescu", 2004, pp.72-73.

[8] Cf.Gheorghe Vrabie, *Folcloristica românească. Evoluție. Curente. Metode.*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p.61.

[9] Cf. Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, Craiova, Editura Aius, 2010, p. 81.

[10] Cf. Ion Muşlea, *Timotei Cipariu și literatura populară*, în *Studii de istorie literară și folclor,* București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, pp.163-164.

[11] Ion Buzași, *Schiță de istorie a presei blăjene*, în *Blajul, Vatră de istorie și cultură*, București, Editura Albatros, 1986, p.433.

[12] *Ibidem,* p. 434-436.

[13] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.* , p.81.

În culegerea sa mai apar și denumiri specifice zonei Târnavelor, toponime și antroponime: *Gabor, Gabor din Cergău/ Face bine, face rău/ Și totu-l ține Dumnezeu; Nu te grăbi cu urda-n Turda.*[14]

Volumul mic de texte folclorice adunate în acest material manuscris ne îndreptățește să considerăm că Cipariu nu ar fi avut intenția de a publica o colecție folclorică. Totuși, dorința de a tipări manuscrisul este exprimată într-o scrisoare adresată lui Barițiu în 1845, în care îi spunea că nu vrea să îi încredințeze materialul cules altora pentru că are alt gând cu ele. Sub îndrumarea lui Cipariu, Nicolae Pauleti, elevul său întocmește un manuscris în care adună versuri. O parte dintre acestea sunt preluate de Cipariu în culegerea sa. Pe când îi scria lui Barițiu, Cipariu avea și culegerea realizată de Pauleti pe care vroia să o folosească în cercetările lui lingvistice și din care a inserat exemple în manualele școlare.[15]

Mai târziu, Timotei Cipariu copiază, după mulți ani, în alt manuscris alte treisprezece texte, fără nicio indicație de sat, notând doar proveniența lor: *Cimilituri de la M.* Sursa lor este Ion Micu Moldovan, elev, prieten și colaborator al său, care era și el preocupat de culegerea textelor folclorice, pe care le adună împreună cu elevii săi de la Blaj. Cipariu îl sfătuiește și pe prietenul său Barițiu să introducă în cadrul *Foii pentru minte* însemnări de călătorie și creații folclorice, menite să ajute la o mai bună cunoaștere a spiritului poporului nostru. Barițiu duce și mai departe acest proiect și publică producții populare facând apel la public pentru a descoperi autorul sau îi indeamnă pe toți cititorii să culeagă obiceiuri, povestiri, proverbe și ziceri românești sau cântece populare și să le trimită redacției pentru a fi publicate.

În unele momente s-a putut întrevedea și o atitudine depreciativă a lui Cipariu față de poezia populară. Enea Hodoș ilustra acest lucru printr-un pasaj din *Compendiu de gramatica limbii române* (1855) unde Cipariu punea baladele sârbești deasupra celor românești. De asemenea, Cipariu susținea împrumuturile din limba latină și polemiza cu scriitorii moldoveni care recomandau modelul popular.[16] Această notă de subapreciere este subliniată și de D. Caracostea în cursul său despre balada populară românească sau de Enea Hodoș, elevul lui Ion Micu Moldovan. Cipariu susținea dezvoltarea culturii și limbii noastre literare prin îmbogățirea cu împrumuturile din limba latină, soluție adoptată de popoarele Europei la începutul culturii lor naționale. Totuși este evidentă atitudinea forțată și exagerată a lui Cipariu în scopul de a apăra punctul de vedere latinist.[17]

Cu toate acestea, Cipariu și-a dovedit, în repetate rânduri, interesul pentru creațiile populare atât din punct de vedere filologic, cât și literar. Astfel, acesta încearcă să redea forma cât mai exactă a textului pe care nu îl corectează, subliniind astfel expresivitatea limbajului popular. „...importantă este indicația metodologică despre culegerea folclorului; se ridică împotriva celora care îi alterează autenticitatea”[18]: „Spre zâsul scop e de lipsă continuarea adunării poeziilor populare, însă cu mai mare cruțare a textului original, de cum s-a făcut până acum. Schimbările textului, care unii editori le-au făcut în edițiuniile lor, pot fi adesea fără gust și în loc de a îndrepta, cum li se pare, numai strică. [...] În care parte, este a păzi ca un principiu: ca poezia populară să rămână populară, nu literară.”[19]. Contribuția lui Cipariu la valorificarea folclorului românesc este una foarte importantă deoarece, prin introducerea doinelor, baladelor și strigăturilor în manualul său de teorie literară, *Elemente de poetică,*

[14] Cf. Mircea Popa, *op. cit.* , p.191-193.
[15] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, pp.81-82.
[16] *Ibidem*, p.83.
[17] Cf. Ion Mușlea, *op.cit.*, pp. 164-165.
[18] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, pp.83-84.
[19] Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, în *Scientia Litterarum,* ediție de Stela Toma, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Teorie Literară „G. Călinescu”, 2004, p.73.

metrică şi versificaţiune, Cipariu arată elevilor că doinele şi strigăturile de pe Târnave se pot ridica la nivelul poeziilor culte ale lui Alecsandri, Bolintineanu sau Alexandrescu.[20] Cipariu foloseşte atât versuri din aceste creaţii populare, cât şi versuri din poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu sau Mureşianu, pentru a ilustra diferite concepte de versificaţie.[21]

Analizând formele poeziei populare, Cipariu dezvăluie câteva aspecte caracteristice acesteia. În ceea ce priveşte cadenţa, Cipariu distinge două forme: strânsă şi laxă; poeziile populare româneşti preferând cadenţa laxă / asemănaţiunea: *Leliţă, leliţă! / - T-auz neiculiţă./ Dacă mă auzi/ De ce nu-mi răspunzi?/ Că-i demult de-aseară,/de când stau pe-afară... .*[22], Tot el remarcă frecvenţa versului introductiv *frunză verde de.../ a...*, pe care îl regăseşte şi în poeziile populare ale toscanilor (*Frunză verde a lemnului! / Nu crede a ficiorului; Frunză verde de chirean/ am un bădiţ roşian; Frunză verde bob şi linte/ descunună-mă părinte;*), refrenul (pe care îl numeşte *cunună*), despre care afirmă că poate fi independent (*Doină, doină şi-o doina-re*) sau integrat în strofă. Cipariu este cel care scoate în evidenţă pentru prima dată silaba de completare în versul popular catalectic, de 5 sau 7 silabe. Cipariu exemplifică această teorie cu cea mai frecventă silabă utilizată în aceste cazuri, *-re*, când versul se termină cu o vocală, iar semivocalele *i, u*, devin vocale. Acest fenomen va fi trecut cu vederea şi va fi remarcat abia la începutul secolului al XX-lea de cei care vor culege textele poetice împreună cu melodiile lor.[23]

Influenţa folclorică îşi pune amprenta şi în compoziţiile poetice ale lui Cipariu unde pătrund diverse motive folclorice. Astfel, poezia *S[în] Giorgiu* este o îmbinare a planului real cu planul fantastic dominat de *strigoaie* împotriva căreia obiceiul spunea să porţi pălărie şi să pui *un fir de ai în gură de serpe-nmugurit*: *Ce-mi fu să văz odată! / Pe toată biata vacă o babă călărea..* Aceste imagini sunt redate din memoria afectivă a autorului care cunoştea aceste credinţe deşarte ale satului feudal din copilăria sa. Poezia *Mormântul* ilustrează imaginea focului aprins în curte şi masa morţilor din sâmbăta mare: *În Sâmbăta cea Mare, dingios, în acel sat/ Când lumea priveghează în astă noapte sfântă,/.../În jur de foc în curte-i, ce arde-nflăcărat,/ la masa cea cu pâne şi paus încărcată...*. Alte poezii precum *O zi de ajun* sau *Dorul* aduc în discuţie descântecul, datul în bobi sau alte credinţe de acest gen[24]: *..copila s-a jurat/ Pe brazi şi pe viorele, / Floricele din vâlcele,/ Jurământ înfricoşat.*(*Dorul*); *Tămâie pune-n gură şi suflă „huşi, huşi, huşi”*(*O zi de ajun*). Poeziile cipariene de factură populară, utilizează diverse mijloace populare precum simplitatea liniei melodice, interogaţia populară, motive, sintagme, imagini poetice specifice etc: spre exemplu, poezia *Codrul* este compusă din 8 strofe, fiecare începând cu formula *frunză* verde: Frunză *verde de secară/ cântu-i despre primăvară/ şi plugariul iese-afară/ şi din zori şi până-n seară/ mână boii şi tot ară./ Frunză verde dintre spice,/ unde te duci, măi voinice/ cu puşcuţa cu alice?..*[25].

Chiar dacă a renunţat să mai compună versuri, Cipariu s-a dedicat studiului poeziei populare din punct de vedere ştiinţific şi teoretic: determinarea valorii şi a rolului pe care îl poate avea în dezvoltarea literaturii şi culturii naţionale. Cipariu consideră că literatura populară, prin spiritul, stilul şi originalitatea ei, este o sursă de inspiraţie pentru scriitori, pe baza ei putându-se dezvolta o poezie literară naţională.

---

[20] Cf. Mircea Popa, *op. cit.*, p.194-197.

[21] Vezi Timotei Cipariu, *Elemente de poetică, metrică şi versificaţiune*, în *Scientia Litterarum,* ediţie de Stela Toma, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Teorie Literară „G. Călinescu”, 2004, pp.116-140.

[22] Cf. *ibidem.*, pp.118-119.

[23] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p.84.

[24] Cf. Ion Muşlea, *op.cit.* pp. 179-180.

[25] Stela Toma, *Folclorul* în Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, Bucureşti, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Teorie Literară „G. Călinescu”, 2004, pp.431-441.

Motivat fiind de pasiunea sa pentru limbă, Cipariu s-a apropiat de creaţia populară, deschizând noi direcţii de cercetare în istoria folcloristicii române.

Astfel, Nicolae Pauleti, poet, traducător şi culegător de folclor, rămâne în conştiinţa posterităţii autorul culegerii de lirică populară, *Cântări şi strigături româneşti de cari cântă fetele şi ficiorii jucând*. El realizează această culegere ce cuprinde 319 texte în 1838, în timp ce era student la Seminarul Teologic la Blaj. Apelul lui George Bariţiu publicat în *Foaie pentru minte* care viza strângerea creaţiilor populare apare după ce Pauleti îşi începe activitatea sa de culegător de folclor în Roşia de Secaş. Astfel, se presupune că Pauleti culege aceste creaţii la îndemnul profesorului său, Timotei Cipariu. În favoarea acestei supoziţii vin şi cuvintele de încheiere ale caietului: *Cu acestea – îndeplinind pofta şi porunca Ci(nstit) Dt(ale); şi graţiei Ci(nstit) Dt(ale) comândându-mă – rămâiu al Ci(nstit) Dt(ale) în M.B. 1838 umilit şerb N. Pauleti m.p.* În culegerea sa apar şi diferite variante ale aceluiaşi text ceea ce demonstrează că a fost cules de la două persoane diferite. Acest fapt infirmă varianta că această culegerea ar fi doar un caiet personal de însemnări.[26]

Un alt continuator al lui Cipariu în domeniul folcloristicii este şi canonicul şi prepozitul Ion Micu Moldovan, cel mai apropiat şi credincios ucenic eruditului profesor. Acesta, deşi nu a fost folclorist, îi îndeamnă pe şcolarii săi să culeagă versuri populare, doine, strigături, pe care le va strânge, în lucrarea *Doine şi strigături din Ardeal.* Cu toate că nu se bucură de un renume în folcloristica românească, Ion Micu Moldovan este „promotorul celei mai însemnate colecţii de lirică populară din Transilvania”[27]

Preot, pedagog şi folclorist, Alexiu Viciu, urmând metoda iniţiată de Cipariu, a fost interesat permanent de folclor încă din 1872 şi, la sugestia lui Ioan Micu Moldovan, profesorul său, şi-a îndemnat elevii să culeagă basme, tradiţii, istorisiri, legende, ghicitori, doine, colinde, hore, datini, credinţe etc. Alexiu Viciu a tipărit în volum *Colinde din Ardeal. Datini de Crăciun şi credinţe poporane* (1914), o culegere de 155 de colinde religioase, 112 colinde sociale şi 39 de urări la daruri, toate pe cale de dispariţie. Partea cea mai valoroasă a colecţiei o constituie studiul introductiv în care descrie obiceiul colindatului şi care este urmat de o parte comparativă, nu foarte extinsă, cu repertoriul maghiar şi slav.

În concluzie, rolul lui Cipariu în domeniul folcloristicii este incontestabil. Este primul culegător de folclor din Transilvania, dovedind o sensibilitate aparte pentru expresivitatea creaţiei populare, promovând atitudinea sa favorabilă faţă de aceasta. Cipariu foloseşte folclorul atât ca document lingvistic, în studiile sale, cât şi ca sursă de inspiţie pentru creaţiile sale poetice, considerând că folclorul poate constitui o bază pentru dezvoltarea poeziei literare naţionale, atâta timp cât scriitorii păstrează spiritul, originalitatea şi stilul acestuia. Cipariu analizează stilul popular ilustrând aspectele caracteristice ale acestuia: este primul care scoate în evidenţă pentru prima dată silaba de completare în versul popular catalectic, de 5 sau 7 silabe, lucru trecut cu vederea şi observat abia la începutul secolului al XX-lea. De asemenea, el defineşte diferite specii populare precuum: cântecul bătrânesc, balada, doina şi strigăturile şi scoţând în evidenţă variabilitatea folclorului şi adaptabilitatea lui la intenţiile creatorului. Profesorul blăjean îndeamnă la culegerea folclorului, prin păstrarea formei originale, rolul său în promovarea interesului pentru folclor surclasând chiar contribuţia lui în domeniul culegerii operelor populare sau ca teoretician al folclorului. Îndemnul său nu a rămas fără ecou în rândul elevilor săi care vor deveni continuatori ai lui Cipariu în domeniul folcloristicii. Metoda sa de culegere a folclorului prin elevi a dat roade creându-se un adevărat curent, direcţie în care pot fi amintiţi: Nicolae Pauletti, Alexiu Viciu, Ioan Micu Moldovan (care transformă această metodă într-un adevărat principiu metodologic în folcloristică), Enea Hodoş şi scriitorul Al. Ciura.

[26] Cf. Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 89.
[27] Ovidiu Bârlea, *op. cit.* , p. 251.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bârlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Craiova, Editura Aius, 2010.
2. Buzași, Ion, *Schiță de istorie a presei blăjene*, în *Blajul, Vatră de istorie și cultură*, București, Editura Albatros, 1986.
3. Cipariu, Timotei, *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, în *Scientia Litterarum,* ediție de Stela Toma, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Teorie Literară „G. Călinescu", 2004.
4. Cipariu, Timotei, *Scrieri literare*, București, Editura Fundației Naționale „Satul Românesc", 2005.
5. Iorga, Nicolae, *Câteva râanduri de „dincoace" în amintirea lui Timotei Cipariu*, în *Blajul, Vatră de istorie și cultură*, București, Editura Albatros, 1986.
6. Manciulea, Ștefan, *Aici e pîmântul sfânt al Blajului*, Blaj, Editura „Buna Vestire", 2003.
7. Mușlea, Ion, *Timotei Cipariu și literatura populară*, în *Studii de istorie literară și folclor*,București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.
8. Popa, Mircea, *Timotei Cipariu, Ipostazele enciclopedistului*, București, Editura Minerva, 1993.
9. Toma, Stela, *Folclorul* în Timotei Cipariu, *Scientia litterarum*, București, Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă. Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", 2004.
10. Vrabie, Gheorghe, *Folcloristica românească. Evoluție. Curente. Metode.*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Această lucrare / articol a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Doctorat European de Calitate - EURODOC" Contract nr. POSDRU/187/1.5/S/155450. proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-20013.

UNDERSTANDING AND *FEELING.* A HERMENEUTIC DISPUTE AROUND HEGEL

Mădălin ONU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Clarifying the relationship between the faculty of understanding and feeling constituted an imported concern of many German thinkers of the 19th century. If the French Enlightenment promoted the intellect and asserted that human reason is sufficient for understanding both the physical and the social world, and the Romanticism, reacting against it, grounded the art of comprehension on the feeling, great personality of sciences of the spirit as Hegel or Goethe claimed, rightly, that this separation is, in fact, only an apparent one. We propose, in this paper, to trace the way in which Hegel argues for a necessary synthesis between the two, as well as the debate around its theory with his colleague from the University of Berlin, Friedrich Schleiermacher. Finally, in the third part of our paper, we want to clarify the impact that this dispute had within the further development of the sciences of the spirit, in general and, in particular, on the theory of comprehending the texts. We will pursue, for this purpose, the hermeneutical theory of Wilhelm Dilthey.

Keywords: intellect, Hegel, Goethe, Schleiermacher, Dilthey

I.

Depăşirea opoziţiei *intelect – sentim*ent constituie una dintre temele principale ale lucrării hegeliene de tinereţe *Credinţa şi ştiinţă*, unde este privită ca una ce aparţine mişcării spiritului însuşi. Autorul insistă asupra viziunii greşite a lui Immanuel Kant în ceea ce priveşte intelectul căci, susţine el, acesta nu limitează cunoaşterea fiindcă este uman (aşadar intelect ce funcţionează exclusiv în urma raportării conceptelor a priori la intuiţii) ci este limitat ca facultate de cunoaştere în genere. El nu poate surprinde unitatea originară la fel cum nici sentimentul nu conduce la absolut (în ciuda pretenţiilor unor filosofii care insistau pe trăirea artistică sau care considerau, asemenea lui Schleiermacher, că relaţia absolutului cu omul poate fi surprinsă prin intermediul sentimentul religios). Singura care poate atinge acest scop este, pentru Hegel, raţiunea speculativă. Observăm cum gândirea sa s-a dezvoltat reacţionând, deopotrivă, contra *Aufklärung*-ului cât şi împotriva sentimentalismului romantic. În *Prefaţa Fenomenologiei spiritului* autorul sugerează că Schelling nu a reuşit să surprindă sinteza superioară a celor două, cum nu reuşise, de altfel, nici raţionalismul lui Immanuel Kant, învecinat cu intelectualismul *Aufklärung*-ului.

Putem sesiza o perspectivă analogă la Goethe. Marele poet a încarnat antagonismul în conflictele ideatice dintre personajele sale. Să ne aducem aminte de disputele dintre pasionalul Werther şi raţionalul Albert. Referitor la monumentalul Faust, Schiller remarca faptul că Mefisto, în prima parte, simbolizează intelectul iar Faust inima[1]. În ambele opere este sugerată însă şi uniunea, căci fiecare dintre cele două personaje posedă ceea ce îi lipseşte celuilalt[2].

[1] René Berthelot, "Goethe et Hegel", în *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 38, Nr. 3, 1931, p. 391.

[2] Goethe a terminat de scris prima parte din *Faust* într-o perioadă în care discuta adesea literatură şi filozofie cu cercul romantic activ din Jena din care făcea parte şi Hegel cu puţin timp înainte de redactarea *Fenomenologiei spiritului*. "Nu e de mirare, din această cauză, nenumărate principii contrastante *Faust* ce sunt aduse în relaţie unele cu celelalte în moduri diferite, de multe ori dialectice" – Jane K. Brown, "Faust", în Lesley Sharpe (ed.),

Dintre filosofii care l-au inspirat pe Goethe în eforturile de a depăşi separaţia menţionată, Spinoza şi Herder joacă un rol esenţial. Căci, pentru Spinoza, "sentimentul, departe de a se opune gândirii, se transformă şi se înalţă împreună cu gândirea care îi este inerentă şi de care este inseparabil"[3]. Herder, la rândul său, insistase deja asupra opoziţiei dintre spontaneitatea vieţii şi legea mecanică, implicit asupra faptul că prima, în caracterul său inconştient şi neraţional (aşa cum se manifestă, de exemplu, în poezia populară sau în procesul de dezvoltare al limbii) nu poate fi surprinsă prin modalitatea de gândire promovată de iluminism. Pe urmele lui Goethe a dobândit o viziune mult mai amplă asupra vieţii culturale a omului, viaţă ce rezidă în dezvoltarea ei istorică[4].

În ochii lui Goethe, noi ajungem la o cunoaştere a spiritul, implicit a celui propriu, urmărindu-i manifestările exterioare, dezvoltarea şi activitatea concretă. Asemenea lui Hegel, poetul german concepe acţiunea marilor personalităţi istorice ca expresia a spiritului şi a Ideii. Prin urmare operele măreţe şi personalităţile superioare sunt cele pe care le caută poetul traversând istoria universală[5]. Căci ele îi conferă semnificaţia si prin ele este posibilă înţelegerea ei.

Asemenea lui Hegel - dar printr-o metodă diferită, întrucât discursul speculativ contrasta cu gândirea poetică proprie[6] - Goethe se străduieşte să depăşească romantismul şi să surprindă, distanţându-se de sentimentalismul acestuia[7], lumea spirituală în unitatea şi coerenţa ei. Iar asta promovând rolul inteligenţei, fără însă a reduce totul la intelect aşa cum, pe cealaltă parte, făceau iluminiştii. Poetul german nu admitea, de pildă, că viaţa reală îşi găseşte rezolvarea în poezie, iar poezia în muzică, cum sugerau Ludwig Tieck şi Novalis[8]. Pentru Tieck muzica instrumentală pură, aşadar cea care se delimitează de influenţa gândirii discursive sau de concepte, reprezintă calea spre revelarea absolutului. Pentru el (şi pentru Arthur Schopenhauer) ea întruchipează, prin excelenţă, ideea de artă. Din contra, poetul de la Weimar solicită, mai curând, un travaliu metodic şi eficace. Prin această nouă modalitate de a privi lumea Goethe, asemenea personajelor sale, depăşeşte (şi conservă totodată – în sensul hegelian al termenului A*ufhebung*) romantismul. Muzica pură, atât pentru el cât şi pentru Hegel, nu poate revela absolutul. Ea întruchipează, ce-i drept, un nivel superior al formelor artistice. În *Prelegerile de estetică* urmează sculpturii şi picturii şi este privită ca mod de expresie a subiectivităţii: "muzica este spirit, suflet care răsună pentru sine în mod nemijlocit şi care se simte satisfăcut atunci când se aude pe sine"[9]. Dar asta nu poate echivala cu un tip particular de intuiţie superioară ce ar avea capacitatea de unificare a conştiinţei cu absolutul.

The Cambridge companion to Goethe, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2002, p. 86. De altfel şi H. R. W. Hinrichs (fost student al lui Hegel, căruia acesta din urma i-a prefaţat lucrarea *Religionsphilosophie*) susţinea că poate identifica concepte hegeliene în poemul *Faust*. Cf. pentru mai multe amănunte Rüdiger Bubner, *The inovations of idealism*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2003, p. 255.

[3] René Berthelot, *op. cit*, p. 392.

[4] Edward L. Schaub, "Goethe and philosophy", în *The Monist*, Vol. 42, No. 3, 1932, p. 460.

[5] René Berthelot, *op.cit.*, p. 397.

[6] "Goethe nu a putut niciodată fi mulţumit de doctrina sistematică a lui Hegel conform căreia conţinutul tuturor regiunilor experienţei poate fi în mod complet articulat prin discursul raţional" – H. B. Nisbet, "Religion and philosophy", în Lesley Sharpe (ed.), *op. cit.*, p. 229.

[7] Hegel este mult mai radical în acest sens. Căci el nu adamite sub nici o formă o sintagmă asemenea celei lui Faust "Gefühl ist alles" ("Sentimentul este totul") referitoare la religie. Cf. Nicolai von Bubnoff, "Goethe und die Philosophie seiner Zeit", în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 1, Nr. 4, 1947, p. 556.

[8] René Berthelot, *op.cit.*, p. 400.

[9] "Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt" – G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die* Ästhetik, în *Werke*, Band 15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 197.

Goethe, la rândul său, este fascinat de modul în care *demonicul* domină această latură estetică[10]. Luat separat însă, acesta nu poate guverna nici în domeniul politicii şi nici nu poate desăvârşi opera artistică. Ambii gânditorii sunt de acord, aşadar, că forma ultimă a artei trebuie căutată în ceva mai complex. Ea trebuie întruchipată în poezie, înţeleasă ca sinteza superioară a muzicii şi a picturii, a cărei expresie completă se găseşte în lirism. *Poezia pură* nu este cea muzicală, cum sugera Tieck, inventatorul termenului. Adevărata formă a sa se arată odată cu sinteza lirismului şi a epopeii, Goethe regăsind-o în tragedia greacă şi în drama shakespeariană[11].

II.

Aceeaşi temă a fost în centrul unei lungi confruntări, în care orgoliile au înlocuit de multe ori dezbaterea ideatică, dintre Hegel şi Schleiermacher. Ambii gânditori au avut un rol important în ceea ce priveşte dezvoltarea ştiinţele spiritului în Germania. Amândoi au insuflat Universităţii din Berlin curentul noii epoci şi, din acest punct de vedere împărtăşeau, în linii mari, aceleaşi credinţe comune[12], deşi mijloacele de realizare pe care le propuneau erau diferite. Astfel, atât Schleiermacher cât şi Hegel erau de acord asupra faptului că universitatea, pe lângă rolul său de instituţie de formare şi învăţământ, trebuie să fie o forţă majoră de consolidare a culturii moderne. Că, în cadrul ei, modul tradiţional de predare a teologiei trebuie să se împletească cu gândirea ştiinţifică modernă în curs de dezvoltare. În sfârşit, în ceea ce priveşte teoria cunoaşterii ştiinţelor umaniste, că eforturile lui Immanuel Kant de reconciliere, în limitele raţiunii, a omului cu lumea, trebuie suplimentate.

Confruntarea directă dintre cei doi a avut loc după venirea lui Hegel la Berlin, în 1818, ca succesor al lui Fichte. Deşi posibilul transfer a iscat controverse între cei care considerau că filozofia teoretică trebuie făcută in manieră idealistă şi adepţii lui Schleiermacher, acesta din urmă a susţinut chemarea autorului *Fenomenologiei spiritului* în spiritul diversităţii disciplinelor predate. În opinia sa filosofia speculativă, deşi nu ajunge la rezultatele scontate, nu poate fi scoasă din grupul disciplinelor filosofice.

Disputele din anii ce au urmat i-a făcut pe cei doi să se despartă iar asta, în primul rând, datorită unor diferenţe de ordin politic. Schleiermacher era de părere că viaţa religioasă şi biserica trebuie să aibă un statut independent de stat, în timp ce Hegel insista cu vehemenţă asupra importanţei statului chiar referitor la această problemă. Al doilea, şi cel mai decisiv motiv, a fost divergenţa legată de o serie de reforme propuse de Baronul von Stein.

În acest context politic Hegel tocmai termina de redactat *Principiile filosofiei dreptului*. Prin urmare a luat atitudine, în prefaţa lucrării, împotriva tipului de gândire promovat de doi apropiaţi a lui Schleiermacher: de Wette şi Fries. Totodată, a declarat public că cei doi nu fac altceva decât să alimenteze studenţii extremişti, promovând o etică romantică relativă.

Schleiermacher a fost şi el afectat. În primul rând datorită asocieri cu de Wette; în al doilea rând pentru un text în care luase apărarea nuvelei *Lucinde* a lui Friedrich Schlegel, o lucrare care clătina ordinea morală datorită ideii de iubire romantică, văzută ca suficientă

[10] În poezie, spune Goethe în discuţia cu Eckermann din 8 martie, 1831, "în special în ceea ce este inconştient din ea, şi în faţa căreia raţiunea şi intelectul cad, şi care produce un efect care depăşeşte toate concepţiile este întotdeauna ceva demonic. Aşa se întâmplă şi în cazul muzicii, în cel mai înalt grad, căci ea se ridică aşa de sus încât nici o înţelegere [intelectuală] nu poate să ajungă la ea (…)" – J. W. Goethe, *Gespräche*, Band 8, Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1889–1896, p. 41.

[11] René Berthelot, *op. cit.*, p. 400.

[12] Cf. Richard Crouter, "Hegel and Schleiermacher at Berlin: a many-side debate", în *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 48, Nr. 1, 1980, p. 22.

pentru a justifica relaţiile sexuale[13]. De Wette a reacţionat scriindu-i că ar trebui să-i pară rău că a facilitat chemarea lui Hegel.

În spatele acestor orgolii personale a existat şi o confruntare ideatică importantă pentru dezvoltările ulterior din cadrul procesului de consolidare a ştiinţelor spiritului. În lucrările lui Hegel, atât în cele publicate în viaţă cât şi în cele postume nu întâlnim menţionat numele lui Schleiermacher decât de trei ori[14]. Cu toate astea, fără a-l numi în mod special, Hegel critică modul său de a gândi în multe locuri. La sfârşitul lucrării *Credinţă şi ştiinţă*, de exemplu, după ce analizase filosofia lui Immanuel Kant şi pe cea a lui Jacobi, autorul se împotriveşte modului de înţelegere a realităţii şi a individualităţii subiectului prin intermediul intuiţiei[15]. El priveşte această opţiune ca un neajuns întrucât prin ea este refuzată, de la bun început, surprinderea Absolutului. De asemenea, împotrivindu-se subiectivismului, Hegel respinge analogia cu arta făcută de Schleiermacher atunci când vizează raportul individului religios cu Fiinţa supremă. În prefaţa *Filosofiei religiei* a lui H. Fr. W. Hinrichs, redactată în 1822, înainte publicării celui de-al doilea volum al *Dogmaticii* lui Schleiermacher (în aceeaşi perioadă în care iniţia pregătirile pentru *Prelegerile de filosofia a religiei*, menite să dinamiteze "teologia de la Berlin"[16]), este criticată definirea religiei ca sentiment al dependenţei omului faţă de absolut. Argumentul: acest tip de atitudine nu este specifică omului ci fiinţelor fără raţiune, animalelor[17]. Firește, afirmaţia i-a deranjat pe adepţii lui Schleiermacher. Într-adevăr religia, pentru el, nu ţine de domeniul gândirii metafizice ci de intuiţie şi sentiment (un sentiment particular al universalului). Dar ea înseamnă trăire a lumii, asemenea celei din timpul slujbei, în comunitatea credincioşilor. Sentimentul religios poate fi gândit prin analogie cu cel estetic, dar cele două nu trebuie confundate.

Pentru a explica arta hermeneutică Schleiermacher introduce conceptul de înţelegere divinatorie: "Arta [interpretării] nu-şi poate dezvolta regulile sale decât plecând de la formularea lor pozitivă care este următoarea: reconstruirea discursului dat într-o manieră istorică şi divinatorie (profetică) obiectivă şi subiectivă"[18]. Hegel, de pe poziţia celui care a introdus devenirea istorică în procesul comprehensiunii lumii şi a spiritului, contestă apelul la istorie, ca modalitate de argumentare şi respingere a contraargumentele. Adevărul religios nu trebuie istoricizat şi transformat într-o colecţie de date, la fel cum istoria nu poate fi folosită ca metodă de descoperire a elementelor cu ajutorul cărora el ar trebui comprehendat. Istoria trebuie înţeleasă cu totul altfel. Simpla ei utilizare necritică nu duce altundeva decât la relativism. Filosofia şi religia nu funcţionează în paralel. Ele trebuie să se întrepătrundă, dar

---

[13] *Ibidem*, p. 31.

[14] Prima, într-o notă (care nu figurează în ediţia în limba română) despre *Lucinde* a lui Friedrich Schlegel în §164 din Principiile *Filosofiei dreptului* (G. W. F. Hegel, *Werke*, Band 7, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1970, p. 317). A doua în prefaţa la lucrarea *Deosebirea dintre sistemul filosofic al lui Fichte şi sistemul filosofic al lui Schelling*. Acolo întâlnim următorul fragment: "Dacă apariţii ca *Cuvântări despre religie* nu privesc nemijlocit trebuinţa speculativă, ele şi primirea lor,dar şi mai mult încă valoarea care, cum un sentiment mai surd sau mai conştient, începe să-i fie conferită poeziei şi artei în genere în adevăratul lor cuprins, indică nevoia de o filozofie care să împace natura pentru maltratările suferite de ea în sistemul lui Kant şi în acela a lui Fichte (…)" – G. W. F. Hegel, *Studii filosofice*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1967, p. 132 (G. W. F. Hegel, *Werke*, Band 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 13). Hegel se referă aici la *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern a lui Schleiermacher. În sfârşit, Schleiermacher este menţionat în Istoria filosfofiei, în capitolul despre filosofia lui Heraclit:* G. W. F. Hegel, "Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie", în *Werke*, Band 18, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, p. 332.

[15] Richard Crouter, *op. cit.*, p. 24.

[16] *Ibidem*, p. 35.

[17] G. W. F. Hegel, "Vorrede zu Hinrichs Religionsphilosophie", în *Werke*, Band 11, *ed. cit*, p. 58.

[18] F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutica*, Polirom, Iaşi, 2001, p. 41.

nu în forma unei coexistenţe ci prin relaţia de influenţă reciprocă în caracterul ei de tot unitar ce se completează treptat. La Schleiermacher se întâmplă invers. Religia se ajută de limbajul filosofic pentru a-şi îmbunătăţi explicaţiile dar tematica sa este diferită[19]. Filosofia nu are puterea să surprindă, cu aparatul său conceptual Absolutul. El este întrevăzut doar prin actul religios, prin acea conştiinţă a dependenţei omului faţă de Dumnezeu. Identitatea dintre fiinţă şi gândire nu ne este dată, prin urmare noi nu putem decât să o aproximăm. Cât priveşte dialectica, Schleiermacher o concepe în înţelesul platonic al termenului, revalorificat de tradiţia romantică. Pentru teologul german "un criteriu al adevărului este consensul, altul este coerenţa credinţelor noastre"[20]. Este vorba despre o depăşire a contradicţiei în gândul individual. În sfârşit, Hegel susţine că Schleiermacher acceptă reducţia kantiană a cunoaşterii la obiectele finite, dar încearcă să o depăşească promovând apropierea şi gândirea absolutului cu ajutorul sentimentelor şi intuiţiei – lucru ce îl face (dată fiind structura de bază adoptată) să cadă în arbitrar.

III.

Condiţia pe care Dilthey, cel care a continuat, la sfârşitul secolului a XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, amplul proces de constituire a ştiinţelor spiritului, o impune acestora este ca metodologia lor să nu fie importată, în mod arbitrat, din exterior, ci să se plieze obiectului vizat, fiind construită potrivit felului său propriu de a fi, pe baza faptelor conştiinţei. El insistă, din primele pagini ale *Introducerii în ştiinţele spiritului* asupra necesităţii fundării teoretice a metodicii din *Geisteswissenschaften* (asemenea celei de care au avut parte ştiinţele naturii începând cu Francis Bacon[21]). Numai astfel va putea fi clarificată componenta lor practică şi legătura pe care o întreţin cu *Naturwissenschaften*. Astfel concepută, ea trebuie să poată depăşi, totodată, limitările kantiene. De asemenea, trebuie să poată surprinde obiectul spiritual apelând la unitatea de fundament pe care o are cu experienţa imediată. Pentru Dilthey, aceasta nu este o unitate metafizică (*Einheit*), ci una de tipul coerenţei (*Zusammenhang*). "Unitatea conştiinţei la Kant este fundată în gândire, la Dilthey în trăire, în *Erlebnis*"[22].

Posibilitatea înfăptuirii unei atare cerinţe rezidă în intuiţia intelectuală (*intellektuale Anschauung*), extrasă din filosofia kantiană. Hegel de asemenea, a considerat-o a fi, în *Glauben und Wissen*, miezul încă nedezvoltat al idealismul critic (deşi în *Fenomenologia* sau *Logica* sa nu consideră apelul la ea necesar). Dar, Immanuel Kant nu a insistat asupra-i nu dintr-o scăpare teoretică ci pentru că, în *Critica raţiunii* pure, eu nu apare decât ca o ipoteză. Sau, mai corect, ca exemplu negativ pentru modul în care noi am putea percepe realitatea dacă mintea noastră ar avea alte structuri a priori în afară de spaţiul şi timp şi de cele douăsprezece categorii, şi (sau) alt mecanism particular prin care ele să conlucreze; pe scurt, daca mintea umană ar fi fost cu totul altfel decât este în realitate. Dacă prin noumen înţelegem un lucru *întrucât nu e obiect al intuiţii noastre sensibile*, fiindcă facem abstracţie de modul nostru de a-l intui, atunci acest lucru este un noumen în sens *negativ*. Iar dacă înţelegem prin el un *obiect*

[19] Schleiermacher nu concepe Absolutul ca fiind articulat în filozofie. Cf. Andrew Bowie, "The philosophical significance of Schleiermacher's hermeneutics", în Jacquelina Marina, *The Cambridge companion to Schleiermacher*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2005, p. 79.

[20] Manfred Frank, "Metaphysical foundations: a look at Schleiermacher's *Dialectic*", în Jacquelina Marina, *op. cit.*, p. 16.

[21] Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Band I, *Einleitun in die Geisteswissenschaften*, B. G. Teubner, Leipzig, 1922, p. 3.

[22] Bonno Tapper, "Dilthey's Methodology of the *Geisteswissenschaften*", în *The philosophycal review*, Vol. 34, Nr. 4, 1925, p. 337.

al unei *intuiţii nonsensibile*, atunci admitem un mod particular de intuiţie, anume intuiţia intelectuală, care însă nu el al nostru şi a cărui posibilitate nici nu o putem sesiza; acesta ar fi noumenul în sens *pozitiv*.[23] Câteva paragrafe după cel evocat mai sus Kant completează: Dar fiindcă o asemenea intuiţie, anume intelectuală, se află absolut în afara facultăţilor noastre de cunoaştere, atunci nici folosirea categoriilor nu poate depăşi în nici un fel limitele obiectelor experienţei (…).[24]

Chiar şi aşa, problema intuiţiei intelectuale a devenit, în scurt timp, foarte importantă pentru gânditori ca Fichte (care se referea la ea atunci când avea în vedere unitatea conştiinţei Eului pur), Schelling (care o identifică în scrierile lui Goethe, ca posibilitate de surprindere a relaţiei dintre întreg şi părţi), Schleiermacher sau Hölderlin.

Dintre aceştia, Dilthey îi urmează pe ultimii doi. "Aşa cum Schleiermacher a înlocuit termenul *Anschauung* cu *Gefuehl*, Dilthey l-a înlocuit cu *Erlebnis*"[25]. "Schleiermacher avusese ca model experienţa religioasă. Hölderlin punea accentul pe sentimentul artistic. [Hölderlin a văzut] că o intuiţie poetică a universului era singura bază pentru înţelegerea obiectivă a lumii ca un întreg coerent. Afinitatea poziţiei cu Schleiermacher rezidă printre altele în acest lucru. Pentru Schleiermacher intuiţia era dată în religie, pentru Hölderlin era dată în poezie.[26]

Amândoi însă nu aveau în vedere o intuiţie sensibilă organizată de spaţiu şi timp, asemenea intuiţiei sensibile kantiene, ci una aparţinând intelectului, menită să surprindă ceva mai mult. La Schleiermacher, cu ajutorul ei (şi, cum am văzut deja, pe baza sentimentul dependenţei absolute de Dumnezeu[27]) ar trebui să fie descoperită unitatea fundamentală a lumii *i.e.* unitatea gândirii şi a fiinţei. Pentru a putea ajunge la ea, Dilthey propunea o metodă psihologică (firește, nu de tipul, psihologiei empirice ci situate în proximitatea a ceea ce Novalis numea *Realpsyhologie*). Aceasta, alături de antropologie, trebuia să poată da seama de interconexiunile şi conţinutul fiinţei umane în contextul mundan istoric în care el îşi trăieşte devenirea. Acesta fiind scopul, este evident că intelectul logic nu este suficient. "*Erlebnis*-ul poetului sau al geniului religios este actual. Este viaţă"[28]. Dilthey insistă şi mai mult asupra acestei direcţii şi pune, în rolul de concept central, percepţia interioară a conexiunilor unităţii organice (*Strukturzusammenhang*) a vieţii sufleteşti. "A înţelege *Strukturzusammenhang* a vieţii individuale şi sociale este obiectul oricărei gândiri"[29].

Metoda comprehensivă din cadrul ştiinţelor spiritului trebuie să aibă în vizor această conexiune ce nu poate să apară în cadrul unei metafizici formale. Din contra, ea nu poate fi surprinsă decât prin trăire şi experimentată (prin *Innere Erfahrung*) – diferită de acea experienţă a lumii exterioare pe care o presupun *Naturwissenschaften*[30]. Ea este cea care dezvăluie întregul pentru ca, prin prisma lui, să poată fi luate în considerare, apoi, în mod adecvat părţile. În opinia lui Dilthey acest tip de re-înţelegere poate fi făcut în mod obiectiv.

[23] Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, Editura IRI, Bucureşti, 1998, p. 247.
[24] *Ibidem*, p. 248.
[25] Bonno Tapper, *op. cit.*, p. 338.
[26] Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, B. G. Teubner, Leipzig, 1906, pp. 309 - 310.
[27] "Unitatea gândirii şi a fiinţei (…) în sentimentul dependenţei absolute de Dumnezeu, ceea ce era fundamentul real al lumii" – Bonno Tapper, *op. cit*, p. 339.
[28] *Ibidem*, p. 340.
[29] *Ibidem*, p. 342.
[30] Hans-Urlich Lessing, "Das Wahrheitsproblem im Historismus: Droysen und Dilthey", în Markus Enders; Jan Szaif (eds.), *Die Geschichte des philosophischen Begriffs der Wahrheit*, Walter de Gruyter, Berlin, 2006, p. 282.

"Doar printr-un proces de re-creare a acelui ceva care este disponibil simţurilor putem completa această experienţă interioară"[31].

În acest scop Dilthey impune cerinţa conform căreia *trăirea* trebuie să conlucreze, în cadrul procesului de comprehensiune, cu conceptul (*Begriff*)– marcă a cunoaşterii (ce funcţionează alături de ea). Transformarea lui *Erlebnis* în *Begriff* marchează obiectivitatea. Trebuie să subliniem însă că Dilthey refuză înţelesul pe care îl are conceptul în cadrul idealismului speculativ al lui Hegel cât şi legătura sa specială cu noţiunea de spirit. Pentru el, conceptul nu este o noţiune generală la care se ajunge pe baza abstractizării dar nici nu are caracterul unui universal al genului ce conţine indivizii. Din contra, ca să poată întruchipa diversul şi unicul istoric el trebuie să urmeze cu precădere individualul. Spre deosebire de Hegel, Dilthey nu pune înţelegerea (*Verstehen*) în legătura cu conceperea (*begriffen*) ci cu trăirea tocmai pentru că, contrar comprehensiunii conceptuale speculative sau a celei derivată din legile stabile ale ştiinţelor naturii, *Geisteswissenschaften* are ca obiect acest particular.

Hermeneutica lui Dilthey pretinde, în consecinţă, că, pentru a înţelege documentele transmise prin tradiţie, trebuie să înţelegem mai întâi modul în care ele au fost produse[32]. Să înţelegem, altfel spus, acea structură care nu poate fi surprinsă prin concept, ci care trebuie trăită în sensul psihologic special deja anunţat. "Interpretul re-creează în el procesul originar al creaţiei din autor"[33].

Re-experimentarea şi re-crearea pe care le operează interpretul în momentul când îşi plasează sinele în mediul istoric este amplu teoretizată de filosof, dar viziunea sa nu poate scăpa, cum bine observă H.-G. Gadamer[34], aporiei subiective (în care căzuse, de altfel şi Schleiermacher). Căci modelul lui Dilthey de comprehensiune nu este valabil universal şi obiectiv, ci necesită o conştiinţa profundă a interpretului, cum a fost a sa. Dilthey discută rolul individului în societate însă fără a fructifica conotaţiile speciale implicate de conceptul hegelian de spirit asupra intersubiectivităţii. Nu putem să trecem cu vedere, de asemenea, demarcaţia între psihologic şi speculativ care deşi este declarată, se arată a fi, la o privire mai atentă, destul de slabă[35]. Abordarea sa psihologică atrage cu sine, tocmai din acest motiv, critica, din partea unui autor ca Rickert care, analizând-o, o numeşte *geisteswissenschaftliche Psychologie*.

Bibliografie:

1. Berthelot, René, "Goethe et Hegel", în *Revue de Métaphysique et de Morale*, Vol. 38, Nr. 3, 1931.
2. Bubner, Rüdiger, *The inovations of idealism*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2003.
3. Bubnoff, Nicolai von, "Goethe und die Philosophie seiner Zeit", în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, Vol. 1, Nr. 4, 1947.

[31] Wilhelm Dilthey, *Die entstehung der Hermeneutik*, în *Gesammelte Schriften*, Band V, B. G. Teubner, Stuttgart, 1990, p. 318.

[32] Referindu-se la Hölderlin, Dilthey spune: "(…) cheia pentru a înţelege poezia trebuie să fie găsită în experienţa trăită (*in dem Erlebnis*). Ceea ce am întâlnit deja în viaţa lui Hölderlin (…) poate fi acum integrat considerând poezia sa lirică în care realizările sale imortale pot fi întâlnite. În studiul nostru asupra vieţii sale găsim acele experienţe trăite (*die Erlebnisse*) pe care poemele le relatează şi variatele perioada în dezvoltarea atitudinii sale asupra vieţii care de asemenea determină dezvoltarea formei sale poetice" - Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung, op. cit.*, p. 372.

[33] Bonno Tapper, *op. cit*, p. 347.

[34] H.-G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, 2001, p. 193.

[35] Cf. Bonno Tapper, pp. 348 – 349.

4. Crouter, Richard, "Hegel and Schleiermacher at Berlin: a many-side debate", în *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 48, Nr. 1, 1980.
5. Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, B. G. Teubner, Leipzig, 1906.
6. Dilthey, Wilhelm, *Die entstehung der Hermeneutik*, în *Gesammelte Schriften*, Band V, B. G. Teubner, Stuttgart, 1990.
7. Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*, Band I, *Einleitun in die Geisteswissenschaften*, B. G. Teubner, Leipzig, 1922.
8. Enders, Markus; Szaif, Jan (eds.), *Die Geschichte des philosophischen Begriffs der Wahrheit*, Walter de Gruyter, Berlin, 2006.
9. Gadamer, H.-G., *Adevăr şi metodă*, Editura Teora, 2001.
10. Goethe, J. W., *Gespräche*, Band 8, Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1889–1896.
11. Hegel, G. W. F., *Studii filosofice*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1967.
12. Hegel, G. W. F., *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1970.
13. Kant, Immanuel, *Critica raţiunii pure*, Editura IRI, Bucureşti, 1998.
14. Marina, Jacquelina, *The Cambridge companion to Schleiermacher*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2005.
15. Schaub, Edward L., "Goethe and philosophy", în *The Monist*, Vol. 42, No. 3, 1932.
16. Schleiermacher, F. D. E., *Hermeneutica*, Polirom, Iaşi, 2001.
17. Sharpe, Lesley (ed.), *The Cambridge companion to Goethe*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2002.
18. Tapper, Bonno, "Dilthey's Methodology of the *Geisteswissenschaften*", în *The philosophycal review*, Vol. 34, Nr. 4, 1925.

*Această lucrare a fost publicata cu sprijinul financiar al proiectului „Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate", POSDRU/159/1.5/S/133652, finanţat prin Fondul Social European, Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 - 2013.

THE FANTASTIC UNIVERSE AND LANGUAGE OF THE "LORD OF THE RINGS" SERIES

Oana BĂDĂLUȚĂ
University of Bucharest

Abstract: In the project entitled „Universe and fantastic language of Lord of the Rings" I have defined and analyzed in a case study, the fantastic elements crossing the Ring trilogy, „The Fellowship of the ring" (2001), „The two towers" (2002), „Return of the King" (2003), with focus on the world which reflects fantastic indices and the reflected world: universe (fantastic), characters or beings (fantastic), objects or attributes (fantastic), actions (of fantastic nature),objects - symbol, key characters (belonging to the realm of the fantastic), mirror worlds, the principle of reflection, analysis of words or fragments which focus and outline a fantastic language and conclusions from the two worlds, one that reflects and the world of reflected (world of the above vs world of „underground", the world of ease and relaxed, the Shire (County), in constant harmony with oneself and with others vs the world of turmoil, eager for influence and forestall on other territories, the land of nowhere, the land of orca, Mordor, by Sauron's dominance). The two worlds, like their characters, are very different and do not have a common ideal, its characteristics being opposite: tranquility vs fussiness, terror, fear, insanity; balance vs chaos, randomness, imbalance; good vs evil, cruelty, selfishness; light vs tarnish, breaking, shutdown, and so forth. The objective of this study is, by outlining the elements of fantastic nature, to focus on the parallelism of these two universal principles, two limits, up vs down, two possibilities, two powers Frodo vs Sauron.

Keywords: ring, sovereignty, travel, parallelism, fantastic

Triada fenomenului Inelului: „Frăţia Inelului"(2001), „Cele două turnuri"(2002), „Întoarcerea Regelui"(2003), operă scrisă de John Ronald Reuel Tolkien [prelungire a volumului „Hobbitul: O călătorie neaşteptată" (2012) , prima parte din seria celor trei care au urmat, „Dezolarea lui Smaug" (2013), „Bătălia Celor Cinci Oştiri" (2014)] nu poate rezona decât prin intermediul fantasticului, acesta fiind motivul central al studiului întreprins. Cele două lumi, duale, dar incompatibile, denumite prin conceptul „lumii în oglindă", întăresc această idee. Criteriul fantastic rămâne deci singurul postulat pentru a demonstra conceptul „lumii în oglindă".

„Lord of the Rings", argumente necesare justificării conceptului „lumii în oglindă", o incursiune fantastică (studiu de caz asupra trilogiei)

În trilogie, universul (lumea) „Lord of the Rings" este prezentat/ă ca făcând parte sau fiind parte din istoria Inelului. Povestea se deschide printr-un ancadrament, segmentat în trei părţi (o trilogie), din care lipseşte ultima parte; aceste goluri, părţi lipsă, sunt tocmai cele care asigură fluxul poveştii, narativitatea: „Lumea s-a schimbat. O simt în tremurul apei. În freamătul pământului...În miresmele aduse de vânt. Multe din cele ce au fost odinioară s-au pierdut. Căci nimeni nu-şi mai aminteşte azi de ele.", ce degajă mister şi o anumită aşteptare: „O simt în tremurul apei. În freamătul pământului. În miresmele aduse de vânt." Incipitul trilogiei prezintă un freamăt universal, instalat pe două nivele, cosmic (vânt) şi terestru (apă, pământ). Pentru ca triada să fie completă, intervine al treilea strat, subterestru (focul), care nu împărtăşeşte nimic, deocamdată; nu este o omisiune întâmplătoare, conservă misterul şi pregăteşte elementul-cheie al poveştii, care va fi asamblat în străfundurile „Muntelui de Foc",

Inelul. Omisiunea anunţă un dezechilibru major, o lipsă din plenitudinea existenţei *Pământului-de-Mijloc*. Cadrul vieţii se restrânge, căci răul (re)vine din foc şi în foc necesită a fi distrus. Ancadramentul plasează povestea la un nivel supralumesc, fantastic şi totodată face legătura cu trecutul, prin axa prezentului (prezent→trecut, trecut→prezent), care direcţionează ecuaţia spre necunoscut, spre întuneric „căci nimeni nu-şi mai aminteşte azi de ele." Observăm o serie de termeni antonimici: multe vs. nimeni, au fost vs. s-au pierdut/nu-şi aminteşte, odinioară vs. azi. Ancadramentul face apel la memorie, prin aducere-aminte, intervine o ruptură în contextul ideilor. Motivul rupturii poate fi dedus din intriga acţiunii, încropată într-o istorisire: Partea I, Expoziţiunea: „Totul a început cu făurirea Marilor Inele. Trei le-au fost date elfilor...Nemuritorilor elfi, cele mai înţelepte şi mai frumoase dintre făpturi. Şapte, seniorilor gnomilor, meşteri în sfredelitul munţilor şi iscusiţi făurari. Iar alte nouă inele le-au fost dăruite oamenilor care, mai presus de orice, îşi doreau putere." Partea I, Intriga: „În aceste Inele fuseseră ferecate puterea şi dorinţa de a stăpâni celelalte seminţii. Dar toţi au fost înşelaţi, căci a mai fost făurit un Inel."(se atrage atenţia asupra conştiinţei existenţei răului în orice principiu universal, „dar", „toţi", „au fost" „înşelaţi", „căci", „a mai fost", „făurit", „un Inel", „în mare taină". Din ansamblul formelor de rău, făurirea Inelului Suprem se încadrează atât răului moral (cauzat de liberul arbitru), cât şi răului gratuit sau celui atroce (care funcţionează numai în perimetrul celor ce nu cred în celălalt principiu, celor ce sunt separaţi de acesta, atei sau malefici). Partea I, Desfăşurarea acţiunii: „În Ţinutul Mordor, în străfundurile Muntelui de Foc, Sauron, Seniorul Întunericului, a făurit în mare taină Inelul Suprem, care să le stăpânească pe toate celelalte. În acest Inel şi-a pus toată cruzimea, ura şi dorinţa de a supune tot ce e viu. Un Inel care să le stăpânească pe toate celelalte. Unul câte unul, Ţinuturile Libere ale Pământului-de-Mijloc au căzut pradă puterii Inelului. Dar câteva i-au rezistat. O ultimă alianţă a oamenilor şi a elfilor s-a împotrivit oştirilor din Mordor şi s-a luptat pentru libertatea Pământului-de-Mijloc. Victoria era aproape. Dar nimeni nu se putea împotrivi puterii Inelului." Partea I, Punctul culminant: „În acel moment, când speranţa părea să fi murit pe veci, Isildur, fiul regelui, a ridicat sabia tatălui său..." Partea I, Deznodământul: „Sauron, duşmanul Oamenilor Liberi din Pământul-de-Mijloc a fost înfrânt. Inelul a ajuns la Isildur, care a avut atunci şansa de a distruge răul pe vecie." Partea a II-a, Intriga: „Dar inimile oamenilor sunt o pradă uşoară. Iar Inelul Puterii are o voinţă a lui. Pe Isildur l-a trădat şi i-a adus pieirea. Iar lucruri ce n-ar fi trebuit în veci uitate s-au pierdut în neant. Istoria a devenit legendă...Legenda s-a transformat în mit...Şi, timp de 2500 de ani, Inelul a dispărut dintre cele ştiute." Partea a II-a, Desfăşurarea acţiunii: „Până când şansa i-a surâs din nou. Şi Inelul a demenit un alt purtător. Inelul a ajuns la o fiinţă numită Gollum, care l-a dus în adâncurile Munţilor Pâcloşi. Şi acolo l-a mistuit Inelul. Datorită Inelului, Gollum a avut parte de o viaţă nefiresc de lungă. Timp de 500 de ani Inelul i-a înveninat mintea. Şi, în tenebrele grotei lui Gollum, a aşteptat..." Partea a II-a, Punctul culminant: „Întunericul s-a furişat iarăşi peste păduri. A crescut zvonul despre Umbra de la Răsărit şi şoapte înfiorate despre o teamă fără de nume...Iar Inelul Puterii a înţeles atunci că vremea lui sosise din nou." Partea a II-a, Deznodământul: „Aşa că l-a părăsit pe Gollum." Partea a III-a, Intriga: „Dar s-a întâmplat ceva atunci ce Inelul nu plănuise. A fost găsit de cea de pe urmă fiinţă imaginabilă. De un hobbit. Bilbo Baggins, din Comitat." Partea a III-a, Desfăşurarea acţiunii: „Va veni în curând ziua în care soarta tuturor va sta în mâinile hobbitilor."

Universul „Lord of the Rings", lume în oglindă. Limbajul „Lord of the Rings", metalimbaj.

Universul trilogiei „Lord of the Rings" este diferit lumii noastre, necunoscut vs cunoscut, personajele şi acţiunile lor se potrivesc eroilor de basm, iar limbajul pe care îl folosesc este unul metaforizat, liric, cu uşoare accente nostalgice, cu aduceri aminte, încriptat; cuvintele rostite de personaje sunt (în)semne izvorâte din alte lumi, limbajul este neobişnuit,

anumite expresii sau sintagme au forme inversate [expresia „Ghicitori în întuneric", abia perceptibil rostită de către Gandalf, este una metaforică, se traduce prin a căuta, a afla care este adevărul şi instaurează la nivel textual o senzaţie de aşteptare, de frământare interioară, ce aparţine registrului fantastic („ghicitori" = întrebări, termeni retorici, retorisme; „în întuneric" = în neştiinţă, acolo unde nu s-a făcut lumină, nu s-a aflat adevărul)]; închinări, incantaţii, prin cânt, către personaje fabuloase (conţinutul acestora nu poate fi reprodus în cuvinte, limbajul este străin) Aragorn, către Doamna din Luthien (elf-fecioara, care şi-a oferit dragostea lui Beren, un muritor); „Casa mi-o las, în lume plec/Sunt multe cărări pe care să trec./Prin umbrele nopţii, care dispar./Când stelele sus, pe boltă apar./Neguri şi umbre, ceaţă şi nori,/Toate pălesc, toate pălesc."(coloana sonoră devine motto-ul „Frăţiei Inelului"); „De la uşă începe drumul, pe care voi şi eu s-apuc. Drumu-n jos la vale duce. Şi grăbit de-acolo curge. Acum departe drumul s-a dus. Şi trebuie să-l urmez, daca pot." (cântecul lui Gandalf, vrăjitorul, este o metaforă pentru desfăşurarea acţiunii, un fir al poveştii ce se ţese şi curge, dar în sens invers, căci, pentru a fi pătruns, înţeles, trebuie urmat in sens invers, de la final, spre început; exprimă deci o necesitate de a desluşi un mister pierdut, greutatea de a-l afla şi povara de a-l purta, „dacă pot"; drumul reprezintă cercul închis, care se învârte prea repede pentru a putea fi decodat, nu în curgerea-i firească „grăbit de-acolo curge"; traseul drumului devine anevoios „acum departe drumul s-a dus", rezultând conclusiva „şi trebuie să-l urmez, dacă pot"); simbolic, cercul (= drumul) poate fi interpretat ca fiind Inelul pierdut, obiect circular, scăpat din mâinile lui Gollum, „Drumu-n jos la vale duce. Şi grăbit de-acolo curge"/„Aşa că l-a părăsit pe Gollum." Timpul Inelului, în care se desfăşoară acţiunea, este cu mult diferit de timpul nostru, „al treilea Ev" fiind cel de dinainte de strămutarea Ielelor dincolo de Marea cea Mare. Într-o analiză mai amănunţită, sesizăm dualitatea lumii Inelului: în afară [deasupra pământului; această lume este cea de deasupra, spre exemplu: forţele aflate în slujba Răului (Sauron, Saruman şi creaturile subordonate acestora: orci, gnomi, goblini, cei 9-Nazgul, wargi; „Nu te poţi ascunde. Te văd. Nu există viaţă în pustiu. Doar moarte." (Sauron) lumea exterioară este îngrădită în pustiu, în ceea ce este trecător, în moarte]; lumea dinăuntru (această lume stăpâneşte dedesubtul, ceea ce se află sub pământ, piticii din mine, spre exemplu Minele din Moria („Moria. Îţi este teamă să intri în minele acelea. Pticii au săpat prea cu lăcomie şi prea adânc. Ştii bine ce au trezit la viaţă în întunericul din Khazad-Dum."(Saruman) („prea cu lăcomie", „prea adânc" trasează o mişcare verticală, de sus în jos (↓); sunt atribute ale setei neobosite, ale nestăvilirii, nepotolirii poftelor; asistăm la o exacerbare a simţurilor, a dorinţelor prin folosirea adverbului „prea"; revenirea, întoarcerea din moarte, trezirea la viaţă din întunericul din Khazad-Dum constituie sfărmarea lacătelor iadului, trecerea de prag, urgia, „umbră şi flacără."; piticii au deranjat întunericul, au intervenit în ordinea lucrurilor, în terestru, au săpat în primele două straturi ale pământului, crustă şi manta şi au ajuns în miez, câmpul magnetic al pământului activând Răul); „Sunt creaturi mai bătrâne şi mai împuţite decât orcii în locurile adânci ale lumii." (Gandalf) [verticala (↓) descoperă un abis al coborârii, al adâncului, al locurilor neumblate, străine şi reci; este un abis al nenorocirii şi al beznei, al creaturilor care supravieţuiesc doar în locurile adânci ale lumii, al morţilor-vii, un punct final universal, astfel cum apare în toate cosmogoniile; ceea ce abisul naşte, va înghiţi, scuipând afară hrana; constatarea lui Gandalf rezumă o conştientizare a Marelui Rău, a Thanatosului, a tărâmului Morţii, prin care bătrâneţea „îmbracă" diferite forme de manifestare şi timpul are capacitatea de a camufla, de a ascunde demonicul]; „În linişte acum. Este un drum de patru zile către celălalt tărâm."(Gandalf) Minele din Moria se poziţionează deasupra Thanatosului, sunt o poartă deschisă între două lumi, între întuneric şi lumină, între adâncime şi suprafaţă, sus şi jos, „către celălalt tărâm"; drumul înspre lumină durează 4 zile, ceea ce înseamnă apropierea de sfânta cruce şi intrarea în purgatoriu (loc al încercărilor, al asumării, al renaşterii sau al damnării), mai mult, o orientare cvadripartită; care este istoricul Moriei? „Au cucerit podul şi

a doua sală. Am baricadat porţile, dar nu-i mai putem ţine prea mult. Solul se cutremură. Tobe…Tobe în adânc. Nu putem ieşi. O umbră se mişcă în întuneric. Nu putem ieşi. Se apropie." (bătaia în tobe înseamnă chemare, impactul cu terestrul, chemarea paşilor care ating şi se desprind de pământ, prin sunet, terorare, angoasă, frică); „Sunt un slujitor al Focului Secret, purtătorul flăcării lui Anor. Focul întunecat nu te va ajuta, flacără a lui Udun. Întoarce-te în Umbră."(Gandalf) Verbele surprind atât o deschidere (în sens negativ, >, -), cât şi o închidere de context (în sens pozitiv, <, +): „au cucerit"(>, -), „am baricadat"(<, +), „nu-i mai putem ţine", „nu putem" (<, +), „se apropie" (>,-); „a cădea în umbră" însemnă a aluneca în moarte, în dublul sinelui, în astral, a rămâne blocat între viaţă şi moarte; a te arunca în imaginea ta răsturnată, deci în inversul tău, în imaginea sufletului tău de după viaţă; „Gandalf cel Sur nu a trecut hotarele acestui pământ. A cazut în Umbră."(Galadriel); „Şi Umbra şi Flacăra l-au luat. Un Balrog din Morgoth." (Legolas); forţele acestor lumi servesc unor puteri potrivnice, rivale, fie se află în slujba binelui (regi, regine, elfi, gnomi, hobbiţi, oameni, magicieni, vrăjitori, spre exemplu Gandalf), fie în slujba răului (Sauron şi tot ce-i este subordonat). Pe lângă aceste două segmentări, mai există o lume intermediară, un nivel intermediar, considerat drept „poartă" între viaţă şi moarte, a celor blocaţi sau blestemaţi, cei care sunt prinşi între două lumi, morţii-vii, spre exemplu cei din „Codrul Munţilor" sau „Templul de pe Colină" (Regele Théoden adună oameni şi orice călăreţ vrednic de luptă la „Templul de pe Colină"). La „Templul de pe Colină" există o „Poartă a Muntelui", o cărare între stânci numită „Cărarea Morţilor". În preajma acesteia, animalele sunt agitate şi oamenii temători. Se spune că acela ce se aventura pe această cărare nu se mai întorcea, căci intra în „Împărăţia Morţilor", în loc nepermis. „Îţi trebuie mai mulţi oameni, Aragorn. Mai sunt cei din munţi./Lor vrei să le cer să lupte? N-au nici o credinţă. Nu se supun nimănui./Vor răspunde la chemarea Regelui Gondorului." (Aragorn-Elrond); Povestea oamenilor din „Codrul Morţilor" este împărtăşită de Legolas: „Cu multă vreme în urmă, Oamenii Munţilor au jurat credinţă ultimului rege al Gondorului, să îi vină în ajutor, să lupte. Dar când a sosit clipa, când Gondorul avea nevoie de ei, au fugit. Au dispărut în interiorul muntelui." (repoziţionarea oamenilor „în interiorul muntelui" presupune desacralizarea spaţiului; muntele, pământul devin blestemate, deci oricine le trecea graniţa era blestemat) „Şi acesta este blestemul lui Isildur. Să nu mai odihnească niciodată , până nu şi-au împlinit jurământul."; „Calea e închisă. A fost făcută de cei morţi. Iar cei morţi o au în grijă. Calea e închisă." (repetarea afirmaţiei „Calea e închisă" la început şi sfârşit de frază constituie un avertisment, o certitudine, o insistenţă; este un drum al vieţii în sau spre moarte, deci fără cale de întoarcere; fragmentul poate fi asemănat cu cel din Dante Aligheri: „Când eu n'am fost, nimic n-a fost creat,/Ci veşnic tot şi'n veci voi fi durată,/Să lase-orice speranţă cine-a'ntrat."[1]); „Cine-mi calcă tărâmul?/Cineva care îţi cere supunere./Morţii nu le îngăduie celor vii să treacă./Mie ai să-mi îngădui./Drumul s-a închis. E făcut pentru cei care au murit. Şi toţi cei morţi îl străjuesc. Drumul s-a închis. Acum trebuie să muriţi." (fragmentul conservă aceeaşi idee, închiderea drumului celor vii, aflaţi pe tărâmul morţilor); „Te conjur să-ţi respecţi jurământul./Numai regele Gondorului poate să-mi poruncească./Luptaţi alături de noi şi vă veţi câştiga onoarea. (…)sunt moştenitorul lui Isildur. Luptaţi pentru mine şi voi considera că v-aţi respectat jurământul." (Aragorn) Există credinţa blocării anumitor suflete încărcate, între viaţă şi moarte, care rămân pe „prag". În mentalitatea populară, ei nu sunt nici vii, nici morţi. Aceste suflete damnate nu au parte de o renaştere, de moarte prin naştere, nu pot întreţine relaţii cu fiinţele şi acţiunile lumii suprasensibile, cu cei de după, nici cu cei dinapoia „pragului".

[1] Dante Aligheri „Divina Comedie", „Infernul", Cântul III, Catren 7 (Poarta Infernului. Pedeapsa celor şovăielnici. Caron. Trecerea Aheronului), trad. Alexandru Balaci, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, p. 56

„Lord of the Rings", lume în oglindă, reprezintă o reflexie a unei naturi duale, uman-inumane [prin multitudinea şi complexitatea personajelor (fantastice) ce populează seria: hobbiţi „(…)sunt un pic importanţi.", au „interes în cultivarea berii şi pentru foile de ţigară", „cultivând pământul, pentru că hobiţii împărtăşesc o dragoste pentru lucrurile care cresc" (Frodo Baggins, Bilbo Baggins, Sam Gamgee, Meriadoc Brandybuck, Peregrin Took), Aragorn, un Dunedain, Gnomi (Gimli, fiul lui Gloîn), Elfi (Arwen Evenstar, Legolas, fiul lui Thranduil), Gandalf (vrăjitor), Cei Nouă (Nazgulii), Regele vrăjitorilor din Angmar, cel care l-a înjunghiat pe Frodo pe „Creasta Vânturilor", stăpânul Nazgulilor şi cel mai puternic dintre Cei Nouă, Sauron, orci, goblini, wargi, împreunarea orcilor cu goblinii, o nouă rasă creată de Saruman (fantasticul evoluează, se reinventează), corbii din Dunland (spioni ai lui Saruman; zboară repede, împotriva vântului), Balrog – un demon al lumii antice, Ent (Arbore-Bărbos), cei trei vulturi care îi salvează pe Frodo şi pe Sam dintre pietrele şi lava din Mordor; Gollum, (Smeagol), nici om, nici monstru, este un excelent luntraş şi înnotător, cunoscător al locurilor mai mult sau mai puţin umblate din Mordor , Ea, păianjenul care străjuia la intrarea în Muntele de Foc (Mordor), oameni: Faramir, fratele lui Boromir, Théodred, fiul regelui Théoden, Théoden, fiul lui Thengel, Éomer, fiu al lui Éomund, Éowyn, nepoata regelui Théoden, Seniorul Denethor, tatăl lui Boromir şi a lui Faramir, regent al tronului din Gondor, fiu al lui Ecthelion; prin toposurile, tărâmurile fantastice, cu denumiri fantastice, diferite de cele (re)cunoscute, nepământene („Ţinutul Umbrelor", „Codrul Întunecat", „Tîrgul Lacului", „Muntele Singuratic", „Heleşteul Neîngăduit", „Râul Troienit", „Minas Morgul", „Mordor", forţăreaţa de la Barad-dur, în Mordor, poteca de pe lângă Minas Morgul, spre Munte = Ciriter Ungul, domeniul şi oraşul Dwarf din Dwarrowdelf, Caras Galadhon, Inima Regatului Elf pe pământ, domeniul Lordului Celeborn şi a lui Galadriel, Doamna Luminii, „Turnul Alb Ecthelion" din Cetatea Gondorului, „Oraşul Alb" = „Oraşul Osgiliden"; „Copacul Alb al Gondorului" din cetatea Minas Tirith = Copacul regelui, „Isengard")].

Inelul Suveran

Inelul este cel mai important element de legătură atât în lumea trilogiei, cât şi în cultura populară şi laică: obiect magic, este simbol al uniunii dintre feminin şi masculin, dintre viaţă şi moarte. Simbolismul Inelului este greu şi complex, şi, ca motiv „în oglindă", întreţine o legătură spirituală între cei de după şi de dinaintea „pragului". Este un obiect magic. Inelul Magic este Inelul Suveran. Inelul Magic este întotdeauna singular, turnat prin metal nobil (aur, argint, platină, în acest caz, mithril), investit cu o anumită putere. Pierderea Inelului (de către Gollum, şi uneori de către Bilbo sau Frodo) este un semn nefast, care anunţă un dezechilibru în planul macroscosmosului şi în plan terestru, un dezechilibru major, universal: „Aşa că l-a părăsit pe Gollum." „Iar alte nouă inele le-au fost dăruite oamenilor care, mai presus de orice, îşi doreau putere." [intervenţia DARULUI presupune o dublă interpretare: „le-au fost date" (elfilor, gnomilor); „le-au fost dăruite" (oamenilor); în cazul elfilor, gnomilor, inelul este dat [cu sensul de (strămutare; i se schimbă stăpânul şi locul]; în cazul oamenilor, inelul este dăruit; DARUL poate fi perceput drept: FAVOARE (în momentul în care intervine liberul arbitru, depinde de om cum va folosi inelul); RĂSPLATĂ, MERIT (ca simbol al desăvârşirii umane; inelul repoziţionează omul la un nivel superior ontologic); gestul DĂRUIRII Inelului devine sacru şi se apropie astfel de obiectele adjuvante oferite eroului în basm, miraculoase: paloş, haine refolosite, repurtate (motivul dublului puterii, al puterii reactivate), animale adjuvante, fabuloase: calul, diferite fiinţe; nu este un dar strămoşesc, care uneşte seminţiile, generaţiile, ci este un dar al viitorului, care va marca viitorul]. În cadrul basmului, obiectul dăruit presupune dobândirea identităţii eroului, prin legătura care se stabileşte între obiectele dăruite (armele şi calul „tătâne-său din tinereţe") cu strămoşii acestuia, determinând astfel o repoziţionare a acestuia în raport cu universul, cu lumea. Poate fi astfel zdruncinat MITUL GENEZEI (al FACERII), dar rămâne un act pur, imaculat, îngreunat sub presiunea unei alte puteri, străine, rivale, anatema (Sauron): „dar toţi

au fost înşelaţi, căci a mai fost făurit un Inel.” Sintagma „care mai presus de orice îşi doreau putere” trebuie decodată folosind acelaşi cod, la nivel superlativ: „mai presus” = peste, deasupra, după; „îşi doreau” = a dărui, dar (beneficiu); „putere” = a putea, a i se permite, a reuşi, a izbuti, a trece, a traversa, a păşi → Peste orice puteau trece prin folosinţa darului, care era puterea (Inelul). Motivul Inelului (element magic în poveste, capătă valenţele unui obiect sacru, traversează, prin poveste, etapele sacralizării): 1. Inelul, obiect magic, centru al poveştii; 2.Inelul, slăbiciune şi blestem pentru omenire; 3. Inelul şi actul dăruirii. Inelul magic Inelul este echivalentul lui Sauron, „Sunt Unul şi acelaşi. Inelul şi Seniorul Întunericului.” (Gandalf) Inelul acceptă permutarea obiect magic → personaj; devin totuna, unul şi acelaşi element; Inelul este insuflat, însufleţit, are un istoric şi o continuă evoluţie în registrul poveştii; Frodo este falsul stăpân al Inelului, devine un încercat, o marionetă, un test sieşi şi omenirii; INELUL/STĂPÂN FRODO→INELUL/STĂPÂN SAURON: prin anularea Inelului, ecuaţia se rezumă la confruntarea FRODO vs SAURON, aparent imposibilă (indiciu fantastic). „Nu cutez să-l iau, nici măcar pentru a-l ţine în păstrare. L-aş putea folosi din dorinţa curată de a face bine. Dar, prin mine, ar căpăta puteri prea mari şi prea cumplite şi pentru a fi imaginate.” (Gandalf, magie albă vs magie neagră); Istoricul Inelului [Gandalf (re)deschide accesul către istoricul Inelului, către secret, prin cercetarea în arhive, prin documentare în Hrónice: <<Anul 3434 al Celui De-al Doilea Ev. Hrónicul domniei lui Isildur, Înaltul rege din Gondor şi povestea Inelului Puterii, istorisită chiar de rege: „A venit la mine. Inelul Suveran. El va fi simbolul domniei mele. Soarta tuturor celor din stirpea mea va fi legată de soarta lui, căci nu voi risca nicicând să fac vreun rău Inelului. E nepreţuit pentru mine, deşi l-am dobândit cu preţul unei mari suferinţe. Însemnele de pe el încep să pălească. Literele, ca de flacără cândva, aproape au dispărut. A rămas misterul pe care doar focul îl mai poate desluşi acum.”>> (asistăm la un mecanism dialectic identic în ceea ce priveşte caracteristicile Inelului: „nepreţuit”, „Inelul Suveran”; Isildur – posedatul, robul, scalvul, Inelul – posesiunea, stăpânul, într-un joc al puterilor absolute, în care posesiunea îl stăpâneşte pe cel posedat); prin greşeală, prin păcatul comis (păcatul păstrării Inelului se identifică cu păcatul strămoşesc, este un păcat greu, care lasă urme adânci asupra generaţiilor următoare): „Inelul a ajuns la Isildur, care a avut atunci şansa de a distruge răul pe vecie. Dar inimile oamenilor sunt o pradă uşoară. Iar Inelul Puterii are o voinţă a lui. Pe Isildur l-a trădat şi i-a adus pieirea. Iar lucruri ce n-ar fi trebuit în veci uitate s-au pierdut în neant.”; păcatul se perpetuează, nu se stinge, nu dispare, nu se şterge: „Soarta tuturor celor din stirpea mea va fi legată de soarta lui”; Isildur dobândeşte Inelul, asemenea lui Bilbo, printr-o succesiune de evenimente, prin conjunctură, prin moartea tatălui şi răzbunarea acestuia: „(…) deşi l-am dobândit cu preţul unei mari suferinţe.”[în această ordine de idei, moartea este influentă, moartea generează moarte: „Pe Isildur l-a trădat şi i-a adus pieirea.”; legare, prin Inel → (nedez)legare prin moarte]; „Inelul lui Bilbo. S-a dus să stea la elfi. Ţi-a lăsat ţie Fundătura. Împreună cu toate bunurile lui. Inelul e al tău acum.” (Gandalf); „Inelul a ademenit un alt purtător.(ANCADRAMENT)” (se schimbă purtătorul Inelului, de data aceasta nu prin voinţa Inelului, ci prin întâmplare, prin conjunctură);

Frodo citeşte pe/în Inel (această citire se aseamănă cu descifrarea în obiectul magic, în cerc, în globul de cristal; nu este doar o citire, ci o desluşire, o pătrundere a tainei, o interpretare magică [Frodo devine cel ce păzeşte marginea, Fundătura: „Sunt nişte înscrisuri. Par litere elfice. Nu le pot citi./Însemnele sunt în limba din Mordor (…). Acesta este Inelul Suprem, făurit de Sauron, Seniorul Întunericului, în hăurile Muntelui de Foc. Cel pe care Isildur l-a luat chiar de pe mâna lui Sauron. Inelul s-a trezit la viaţă. A auzit chemarea Stăpânului său. (…) Duhul lui Sauron a supravieţuit. Forţa lui îşi trage seva din puterea Inelului. Iar acesta a dăinuit. Sauron îl caută. Îl caută fără răgaz. Toate gândurile lui sunt îndreptate spre el. Căci, mai presus de orice, Inelul jinduieşte să se întoarcă în mâna Stăpânului său. Sunt Unul şi acelaşi. Inelul şi Seniorul Întunericului.”] (Frodo-Gandalf)

Înscrisurile definesc suveranitatea, supremaţia. Povestea se reiterează: „Timp de 60 de ani, Inelul a stat neştiut în mâinile lui Bilbo, dându-i ani lungi de viaţă, făcându-l să nu cunoască bătrâneţea." (RĂUL INELULUI este NEMURIREA). Inelul este dus scos din Comitat şi dus în Rivendell, deci i se schimbă nu doar purtătorul (Bilbo-Frodo), cât şi destinaţia. Inelul trezeşte în Boromir aceeaşi slăbiciune, este cel dintâi atras de Inel, de puterea lui: „Într-un vis…am vazut cerul de est cum se întunecă…dar în vest o rază de lumină de apărea. O voce plângea: sfârşitul îţi este aproape. Isildur's Bane a fost găsită."(Boromir); Boromir este din Vest, Rivendell este poziţionat în Vest vs Mordor este în Est; are loc o permutare: Vest (Boromir) → Est (Mordor = Inelul), prin luarea în stăpânire a lui Boromir, a slăbiciunilor, a neîmplinirilor sale de ordin regal: „E un dar. Un dar din partea duşmanilor din Mordor. De ce să nu-l folosim?" (Boromir) „Purtătorul Inelului porneşte în căutarea Muntelui de Foc."(Elrond) *a porni în căutarea focului* presupune a coborî în adâncuri, în subconştient, a săvârşi cea mai grea trecere, dincolo de viaţă; văpaia „Muntelui de Foc" reprezintă focul vulcanic, din interiorul pământului. „Este un destin ciudat că trebuie să trecem printr-atâta teamă şi îndoială…pentru un lucru atât de mic…Atât de mic…" (Boromir) („un destin ciudat" semnifică călătoria, misiunea membrilor Frăţiei; „atâta teamă şi îndoială" (frică), „atât de mic" (raport utilitate/dimensiune) Păcatul originar deprins prin existenţa Inelului Puterii (se identifică cu păcatul strămoşesc, originar, primar, cu incipitul, cu greşeala) Greşeala, slăbiciunea, păcatul strămoşesc pun la îndoială sângele Numenor-ului, calitatea oamenilor: „Am fost de faţă, acum 3000 de ani, când puterea oamenilor a dat greş. L-am dus pe Isildur în inima „Muntelui de Foc", acolo unde fusese făurit Inelul, singurul loc unde putea fi distrus. - Aruncă-l în flăcări. Distruge-l./- Nu./S-ar fi putut sfârşi atunci, dar Răului i s-a îngăduit să trăiască. Isildur a păstrat Inelul. Stirpea regală s-a stins. Nu mai există vigoare în lumea oamenilor." (Elrond) („vigoare", termen sinonimic, energie, vitalitate a minţii, a raţiunii, judecată, înţelegere, putere, voinţă) Frodo este cel care trebuie să îşi asume păcatul originar: „Păcatul lui Bilbo poate decide soarta multora."(Gandalf)/„Inelul? Simţi cum îi creşte puterea (…)? Răul se va trage în tine din afara Frăţiei. Mă tem că şi din interiroul ei." (Gandalf) Inelul funcţionează ca un magnet universal, care atrage Răul din toate direcţiile, din interior în interior şi din exterior în interior, „în tine", „din interiorul"./„Aş vrea ca Inelul să nu fi ajuns niciodată la mine. As vrea să nu se fi întâmplat nimic din toate acestea."(Frodo) Basmele populare confirmă existenţa unor astfel de obiecte magice (inele), care aveau capacitatea de a îndeplini eroului orice dorinţă. Inelul este considerat *laitmotivul scrierii*.

Traseul lui Frodo Baggins este un traseu labirintic, de iniţiere şi maturizare, de pierdere a inocenţei şi presupune, în mod forţat, ieşirea din copilărie. Locurile pe care le traversează, fiinţele pe care le întâlneşte, faptele pe care le întreprinde, obiectele de care se foloseşte în călătoria lui, niciunul dintre aceste aspecte nu se încadrează normalului: „Nimic nu-i bine în povestea asta. Noi nici n-ar trebui să fim aici. Dar suntem." (Sam) (povestea = neobişnuită, un blestem care străbate generaţiile Pământului-de-Mijloc; poveste = blestem = istorie a Inelului; sacrificiul lui Frodo = un gest-puzzle, în care atât Frodo, cât şi Sam sunt piese lipsă, inexistenţi, nepotriviţi, dar care învaţă şi înţeleg că sunt singurii care pot reface traseul-puzzle; vorbim deci despre o poveste-puzzle, o poveste-labirint): „E ca în poveştile acelea minunate, domnu'Frodo. Cele vrednice de luat în seamă. Poveşti înţesate de primejdii întunecate. Uneori nici n-ai fi vrut să le aflii sfârşitul, căci cum ar fi putut oare să se termine cu bine? Cum să poată lumea să fie din nou cum a fost cândva, când a fost cuprinsă de atâta rău? Dar, în cele din urmă, Umbra a devenit ceva trecător, şi Întunericul trebuie să dispară într-o bună zi; (observăm numeroase aspecte ale refectării: a universului „Lord of the Rings" lumii noastre, a lui Gollum în sine şi a Răului, în reflexie directă, „umbră" asupra pământului; „umbra" este manifestarea Răului, o reflectare a Întunericului asupra terestrului, asupra fiinţelor şi naturii lucrurilor) O nouă zi va veni. Iar când va răsări din nou soarele, va fi cu mult mai strălucitor. Astea erau poveştile pe care le ţineai minte şi le socoteai însemnate.

Chiar dacă erai prea mic ca să înţelegi de ce. Dar cred că ştiu de ce le-am ţinut minte, domnu'Frodo. Acum ştiu. Oamenii din poveştile acelea avuseseră o groază de ocazii să se întoarcă din drum, numai că n-au făcut-o. Au mers mai departe, pentru că ei credeau cu adevărat în ceva./Noi în ce credem, Sam?/Credem că există ceva bun în lume, domnu'Frodo. Şi că merită să lupţi pentru el." (Sam-Frodo) (expresia „Astea erau poveştile pe care le ţineai minte şi le socoteai însemnate. Chiar dacă erai prea mic ca să înţelegi de ce" rezumă şi defineşte lumea copilăriei, percepţia unui copil, înţelegerea lui asupra lumii, considerată, de cele mai multe ori, o lume magică, colorată, luminoasă, în esenţă fantastică); „Mai ţii minte Comitatul, domnişorule Frodo? Curând va veni primăvara, livezile vor da în floare, păsările îşi vor face cuib în aluni, iar gospodarii vor ieşi să îşi semene ogoarele. Şi vor mânca primele căpşuni cu frişcă. Îţi aminteşti gustul căpşunilor?/Nu, Sam, nu-mi mai amitesc nici gustul mâncării, nici susurul apelor, nici atingerea ierbii. Sunt gol…în întuneric. Între mine şi Roata de Foc nu e nimic, nici un văl." (Frodo-Sam) (roata de foc = cercul, ochiul, flacăra); Procesul maturizării totale, al scurgerii timpului: „Cum poţi să ţeşi iţele unei vieţi de odinioară? Cum poţi să mergi mai departe, când inima începe să înţeleagă că nu există cale de întoarcere? Sunt lucruri pe care timpul nu le poate tămădui. Unele răni sunt prea adânci ca să nu lase urme."

Centrul labirintic: Ochiul, Sauron sau Minotaurul. Frodo/Sam: ghemul. Traseul lui Frodo/Sam: spirala-labirint, împletitura, nodul, drumul către centru. Călătoria lui Frodo spre Mordor este una universală, colectivă, care se desfăşoară în paralel, pe două planuri, două fire narative: călătoria lui Frodo spre Mordor şi a celorlalţi, pe Pământul-de-Mijloc. Istoria Inelului este şi povestea prieteniei fără hotar, o metaforă a devenirii, a maturizării, o poveste masculină, o parabolă a vieţii: „S-a sfârşit./Da, domnişorule Frodo, gata, s-a sfârşit. Văd Comitatul, Râul Anduin, Traista, Artificiile lui Gandalf, Luminile arborilor festivi, pe Rossie Cotton dansând. Are panglici împletite în cosiţe. Dacă mi-ar fi fost dat să ma însor, pe ea aş fi luat-o. Pe ea aş fi luat-o." (Frodo-Sam) Există astfel o strânsă relaţie între centru şi spirala-labirint, posibilităţile folosirii ghemului în acest spaţiu sunt infinite, dar periculoase. Aţa ghemului se poate termina, dar spirala şi centrul rămân poziţionate în acelaşi punct. Nodul nu se modifică. Nu se schimbă, tocmai de aceea împletitura este atât de complexă. Pe de altă parte, există întotdeauna între nod şi centru o legătură magică, un drum magic şi un destin aparte pentru aceia ce străbat cotloanele (încercările) labirintului. Andrei Oişteanu afirmă: „Ghemul este o paradigmă a labirintului, în aceeaşi măsură în care ultimul este o paradigmă a primului, pentru ca ambele să nu fie decât simbolice reprezentări ale Haosului." [2] Spirala-labirint este deci suportul care susţine acest haos, şi-l consumă. Expediţia din labirint este, cu precădere, fantastică, dar nu completă. Gollum este cel care oferă o şansă labirintului, pentru că este singurul care cunoaşte drumul spre Mordor. Tot el este cel care maschează protecţia pentru Frodo şi pe Sam în labirint, pentru ca, într-un final, să îi abandoneze: „un sistem haotic căruia i se impune legea devine Kosmos (Univers Ordonat)" (Idem, p. 311); Gollum îi duce pe cei doi la subpăzitorul labirintului, păianjenul din grotă, la Ea (Sauron = păzitor, Ea = subpăzitor): „Privit de sus, Labirintul cu firul desfăşurat pe parcursurile sale se aseamănă cu o ciudată pânză de păianjen. În textele vedice şi postvedice, Zeul suprem este frecvent numit *ţesătorul cosmic* şi asociat alegoric cu păianjenul care ţese lumea din propriul său fir." (Idem, p. 311); (Zeul suprem = Ea = păianjenul cosmic); Frodo şi Sam reorânduiesc spaţiul în labirint, mai apoi îl distrug, purificând atât spaţiul lumii, cât şi cosmosul.

Finalul poveştii, viaţa în continuul ei

„Nu credeam că acesta va fi sfârşitul./Sfârşitul? Călătoria noastră nu se sfârşeşte aici. Moartea nu-i decât o altă cale, pe care trebuie s-o urmăm. Vălul mohorât al acestei lumi se va ridica şi totul va părea cristalin şi atunci ai să vezi. (…) plaje însorite…şi, ceva mai încolo, o

[2] Andrei Oişteanu „Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească", Editura Polirom, 2013, p. 310

câmpie verde întinsă, sub un soare cald." (Gandalf-Took) (descrierea lui Gandalf rezumă sfârşitul vieţii într-o continuare a ei, într-o altă dimensiune; viziunea acestuia prezintă un tărâm lipsit de moarte, deşi ne aflăm înapoia morţii, este o trecere reuşită peste prag: „plaje însorite", „o câmpie verde întinsă", „un soare cald.")

Rezultatele sau concluziile desprinse din studiul Literatura universală şi filmul (universul şi limbajul fantastic al seriei „Lord of the Rings") încurajează şi dezvoltă ideea „lumii în oglindă", ca matrice a existenţei unor universuri poziţonate în balans diferit, supra vs sub, sus vs jos, Mordor vs Shire, Sauron vs Frodo, în ecuaţia cărora, fantasticul (şi Inelul) rămân sigura formă de intermediere a acestora.

Note bibliografice

• Aligheri, Dante „Divina Comedie", „Infernul", trad. Alexandru Balaci, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti;

• „Biblia sau Sfânta Scriptură",tipărită sub îndrumarea şi cu puterea de grijă a PREA FERICITULUI PĂRINTE TEOCTIST, PATRIARHUL BISERICII ORTODOXE ROMÂNE, Bucureşti, 1994;

• Ruşti, Doina „Dicţionar de teme şi simboluri", Ediţia a II-a, Polirom, 2009;

• Oişteanu, Andrei „Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească", Editura Polirom, 2013;

* This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

THE AGES OF NOSTALGIA

Marian-Alexandru FUNIERU
"Transilvania" University of Braşov

Abstract: The paper analyses two ways of construction of the nostalgic self in "Hronicul şi cântecul vârstelor". It also focuses on the stylistic irregularities/ruptures of the text. The first part (which renders the age of childhood) denotes a reflexive tone, while the second (which renders the adolescence and the maturity) reveals a striking narrative character.

Keywords: Romanian literature, autofiction, modernism, modern poetry, nostalgia

Figura vie a dorinței de a (re-)semnifica și de a raționaliza[1] propria viață, transformând-o în narațiune, autobiografia recuperează virtualitățile operei, ceea ce nu a fost scris, detaliul vieții care nu a rodit în ficțiune dar care a anticipat-o și condiționat-o. Sunt rare autobiografiile în care scriitorii s-au ferit de tentația exemplarității morale și cu atât mai puțin de aceea a interpretării vieții în orizontul operei. În cazul lui Lucian Blaga, despre care vom vorbi în articolul de față, această estetizare a propriei existențe și transfer al ei în operă își are punctul de plecare într-un singur eveniment, repetat obsesiv, care adună ca un creuzet toate evenimentele vieții (povestite) și le decodifică univoc semnificația.

"Hronicul și cântecul vârstelor"[2] constituie mai întâi autobiografia *poetului* Lucian Blaga și nu a *omului* Lucian Blaga. Prin aceasta, Blaga însuși propagă indirect și înmulțește stereotipurile receptării operei – biografia ca fundament al teoriilor filosofice și al poeticii blagiene, întrucât motivele operei coincid cu motivele textului autobiografic.

În 1965 apare Hronicul și cântecul vârstelor, într-o ediție îngrijită cu maximum de scrupul filologic de George Ivașcu: o anumită lipsă de promptitudine critică[3] cât și prudența – justificabilă ținând seama de circumstanțele absenței lui Lucian Blaga din viața publică în ultimii ani ai vieții – au făcut ca un text important al unuia dintre cei mai importanți oameni de cultură interbelici să fie anunțat doar prin cronici sumare, rezumative, ori prin câteva încercări reținute de analiză înghesuite în spațiul insuficient pe care îl acordau ziarele vremii. Cea mai mare parte dintre ele vedeau în acest text întârziat un auxiliar al operei în care detaliul biografic frust ar explica fără rest subtilitățile construcțiilor poetice și filosofice. Autorii de monografii, între care Nicolae Gană și I. Bălu se mulțumesc să semnaleze împrejurările în care a apărut textul, la patru ani după moartea autorului. Criticii au rămas însă cantonați inerțial în primul paragraf al textului, poate și din respect față de prestigiul paralizant al scriitorului proaspăt recuperat după obsedantul deceniu al lagărelor și proletcultismului.

Opțiunea pentru o abordare globală a textului, care să nu se instaleze în "nucleul tare" al operei va oferi discursului critic avantajul unei mobilități sporite în interiorul operei, fără primejdia tatonărilor sterile și a supra-licitării exegetice a frazei de început, fără conexiuni cu restul textului.

---

[1] Anthony Cascardy, *Subjectivité et modernité* trad. Phillipe de Brabanter, ed. P.U.F, Paris, 1995, p. 288-290

[2] Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor,* ed. Tineretului, București, 1965 Toate citatele din corpul textului provin din această ediție, îngrijită și prefațată de George Ivașcu

[3] Semnalăm aici cele mai importante cronici de întâmpinare: Geo Șerban – *Lucian Blaga memorialist*, în rev. Gazeta Literară XII, nr. 48, 25.11.1965, p. 2 ; N. Manolescu, Lucian Blaga: Hronicul... în rev. Contemporanul XXI, nr. 8, 25.02.1966, p. 3; Gh. Grigurcu – *Lucian Blaga: Hronicul*… în rev. Familia II, nr. 2, feb. 1966, p. 3

Călătoria sinelui spre un tărâm al grației, sustras unei mundaneități compromise (altminteri una dintre obsesiile expresionismului) este una nostalgică: ea tinde să descifreze originile unei vieți pe care exclusiv poetul are îndreptățirea și harul de a o înțelege: "Cartea cuprinde trecutul meu citit în palma mea de poetul din mine; vezi tu, prin urmare, că nu s-ar putea pretinde că ar fi o carte de amintiri. De aceea acest cuvânt nu apare nici măcar într-un subtitlu bănuit dar inexistent"[4]. Proiectul autorului configurează dintru început regulile jocului confesiunii, căci punerea în scenă a rolului care place, a rolului euforizant ("poetul din mine") înlesnește, "ca pura vanitate a unui subiect imaginar"[5], un soi de anonimizare a experienței: abundența interpretărilor care dau seama de absențele sau de tăcerile doldora de sens dau seama de schemele poeziei, pe care Blaga le aplică de această dată propriei vieți. De aceea Blaga nu ne vorbește despre nașterea sa, ci despre o geneză fabuloasă: "începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului". Desigur că fraza concentrează cele mai importante date ale modernismului poetic. Treapta cea mai de sus a tălmăcirii istoriei personale a fost deja atinsă, iar ceea ce urmează e doar o glosă pe marginea asupra acestui eveniment supra-ordonator. Scriitorul se instalează de la bun început în Centru. De altfel, căutarea unui centru germinat în tăcere este primul semn prin care se descoperă subiectul nostalgic. Acest subiect nostalgic, care se autoscrutează cu pasiunea unui arheolog și cu scrupulozitatea unui semiotician, își va reconstrui existența concentric, cu dese reveniri în punctul de plecare. Modelul unei astfel de structuri, fără să avem de-a face însă cu o replică voită, căutată, este de găsit în "Poezie și adevăr" a lui Goethe[6].

Neologism pedant, hibrid, inventat de Johannes Hofer, nostalgia a apărut mai întâi în vocabularul medical, ca nume al unei deregări somatice[7]. Ipoteza unor anomalii fiziologice era dublată de identificarea condițiilor în care ea apare, nostalgia purtând mai târziu numele de maladie a exilaților, a celor înstrăinați de spațiul vital cu care se acordau perfect. În "Hronic…" memoria recuperează și descrie cu precizie spații, peisaje așezate cu plăcerea pentru rânduieli concentrice în jurul subiectului, ca supra-determinări ale acestuia.

Nu există, în descriere, detaliu nesemnificativ, totul fiind perfect integrat în vocabularul propriului sistem filosofic. Nimic din ceea ce recuperează memoria nu e balast, formele descrierii sunt apolinice, desenate cu precizie: "casa părintească din Lancrăm, sat situat între orășelul Sebeș-Alba și cetatea Bălgradului era o clădire veche, destul de masivă în asemănare cu celelalte case dimprejur (…) Către uliță, de o parte și de alta a ogrăzii erau două grădinițe împrejmuite cu stâlpi de zid și de gard, - una de flori și cealaltă, mai mică și chiar în fața casei cu straturi sterpe: aci se ofilea în permanență un pin. Trepte de piatră cizelate de pași și netezite de ploi suiau din curte în casă". Iată așadar memoria clară a geometriei spațiului, în care se inserează și detaliul semnificativ al "pinului ofilit", prin intermediul căruia se construiește și prima contemplație a morții și a părăsirii. Dar trebuie să reținem, până aici, memoria clară a copilăriei, conservată tocmai de acest defect primar al absenței vorbirii. Neputându-și exteriorize emoțiile, "copilul" adâncește fiecare experiență în parte și intuiește logica fabuloasă a existenței.

Astfel, el percepe de fiecare dată despărțirea provizorie de cei dragi ca pe una tragică și definitivă, anticipatoare: "căci despărțirea de ființele obârșiei mele, dumineca seara, era întotdeauna atât de sfâșietoare, parcă de fiecare dată ceasul ar fi sunat pentru ultima oară". Această experiență treptată a despărțirii definitive, trăită de copil și interpretată de adultul

[4] *Scrisoare către Domnița Gherghinescu Vania, 5.iul.1946,* Bibl. Academiei, mss nr. 148461, apud. Ion Bălu *Lucian Blaga* ed. Albatros, 1986, p. 134-136

[5] Herman Parret, *Sublimul cotidianului,* trad. Magda Jeanrenaud, ed. Meridiane, București 1996, p. 35-48

[6] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* ed. Minerva, București 1976, p. 382-392

[7] Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie* trad. Angela Martin, ed. Meridiane, 1993, p. 132-153

poet, pare să exemplifice faptul că toate datele experienței poetice, toate angoasele sunt cuprinse și pre-determinate de perioada copilăriei.

Memoria ”luminoasă” a ordinii spațiale, întreruptă, așa cum am văzut mai sus, de semne ale decăderii și morții reprezintă matricea în care se instalează poetul. Însă coerența lumii locuite de subiectul nostalgic este un efect al privirii retrospective. Eul-scriind este sedus de eul-scris[8], pe care-l determină cu precizie, îl scoate dintr-un timp ambiguu și-i refuză dreptul de a se confesa dincolo de intențiile și strategiile impuse. În prima parte a cărții (copilăria și primii ani de școală) avem de-a face cu o memorie precisă dar fără volum, întrucât nu există nicio cronologie a evenimentelor, ca și cum timpul exterior nu ar fi existat. Lipsesc de asemenea secvențele narative – nimic nu e povestit, totul e descoperit, dezvăluit și interpretat. În acest punct ”(nostalgia n.m) face drumul înapoi spre stadiile în care dorința nu era osândită să-și amâne realizarea”[9]

Timpul adolescenței este un timp al responsabilității, al ambițiilor intelectuale, al câștigurilor și pierderilor conjuncturale, al primelor decepții. E vârsta la care subiectul se desprinde de această lume semnelor care îi vor structura mai târziu rețeaua de obsesii ale poeziei. Adolescența face trecerea de la vârsta primordială, mitică, la intrarea în biografic, deci într-o temporalitate lineară.

Această formă nouă a existenței se reordonează narativ. Descrierile spațiilor, experiența contactului senzorial cu lumea lasă locul micro-narațiunilor din care este evacuată, din ce în ce mai accelerat, toată această proiecție simbolică a începutului. Casa părintească lasă locul unor locuințe provizorii, descrise sumar, în treacăt, personajele cu care se intersectează și situațiile sunt percepute ca simple circumstanțe ale vieții. Ele nu mai adaugă, în esență, nimic la ceea ce este deja constituit, așezat, înțeles. Stilul eliptic din prima parte a textului, cu frecvente imersiuni metaforice constituia o primă formă de luare în posesie nu numai a lumii înseși ci și a semnificațiilor acesteia.

Prima parte are, prin urmare, un pronunțat caracter reflexiv. Construcția lumii interioare depinde, prin urmare, de acest filtru cognitiv al adultului. Trecerea la vârsta maturității dizolvă seducția și nostalgia, cele două filtre prin care se interpretează viața ca operă.

Ritmul confesiunii sporește în dauna reflecției, a contemplării: ochiul nu mai zăbovește asupra lucrurilor, străduindu-se să le organizeze conform unei geomtrii/geografii semnificative. Tânărului de 23 de ani îi apar primele două volume (”Poemele luminii”, ”Pietre pentru templul meu”) elogiate de Nicolae Iorga și beneficiind de o faimă ce depășește granițele Ardealului. Trăiește cu emoție intrarea României în război iar la Viena cercetează cu interes noile experiențe literare (care au o filiație identificată, naiv-poetic, în jocurile copiilor din Lancrăm).

Nota lirică (”Cântecul”) se transformă în expunere monotonă ordonată de o cronologie care a câștigat în precizie. Însă această lume în care trăiește bărbatul matur e percepută ca fiind o succesiune de evenimente și de întâlniri vidate de comuniunea autentică, primară cu lumea.

Plecarea poetului la Sibiu se prezintă sub forma unei succesiuni de acte relatate aproape telegrafic: “(…) plecai la București. Sosii dimineața. Liciniu mă aștepta în gară. Locuința era undeva departe, într-o mahala, pe o uliță hăt la capătul bulevardului Filantropiei. Luarăm o trăsură. Auzeam țipetele vânzătorilor de ziare care aveau aerul de-a spune că totul e nou sub soare. Vedeam afișele multe la chioșcuri. Dughenile. Forfota. Tramvaiele cu cai. Trăsurile elegante cu muzicanți în robă de catifea. Vioiciunea gesturilor. Firescul mișcărilor.”

[8] Herman Parret, op.cit. p. 48

[9] Jean Starobinski, op. cit p. 153

Aşadar volutele frazării din prima parte lasă locul liniei suple a enumeraţiei. Aşadar căderea/ îndepărtarea din paradisul copilăriei aduce cu sine şi o modificare structurală a discursului.

Expresivitatea e dată aici de ritm. Însă ceea ce trebuie remarcat este că textul capătă configuraţia şi stilistica jurnalului, dacă luăm în considerare, ca mai sus, notaţia lapidară. Eul profound al poetului se dizolvă în toată această cascadă de impresii, comentate sumar, despre o realitate fragmentată. Eul integrat în orizontul mitic se destructurează şi se videază cu cât se indepărtează de centru. Nostalgia însă, rapelul permanent în micro-universul copilăriei îi asigură coerenţa. Ea e totodată liantul tuturor vârstelor care se desfac una din alta, după ruptura de universul Lancrămului. Cartea se încheie cu reîntâlnirea naratorului cu Cornelia Brediceanu, o întâlnire care nu lasă loc efuziunilor ci unui scurt moment de neliniște. Este un final care contrastează în mod evident cu strategiile retorice ale primei părți. Însă ceea ce e de remarcat aici e tot acest contrast structural între viziunea asupra copilăriei şi cea asupra vârstei adulte.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme
Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the
European Social Fund and by the Romanian Government.

Bibliografie

.

Bălu, Ion *Lucian Blaga* ed, Albatros, 1986

Blaga, Lucian *Hronicul şi cântecul vârstelor,* ed. Tineretului, Bucureşti, 1965

Gană, George *Opera literară a lui Lucian Blaga*, ed. Minerva, Bucureşti, 1976

Parret, Herman *Sublimul cotidianului*, trad. Magda Jeanrenaud, ed. Meridiane, Bucureşti, 1996

Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie* trad. Angela Martin, ed. Meridiane, Bucureşti, 1993

LITERARY COMMUNICATION AND EXISTENTIAL FORMULA IN EPIC ADDRESSING

Ștefan VLĂDUȚESCU
University of Craiova

Abstract: The study is circumscribed to theory of literary communication and highlights the fact that there are different dedicated formulas of epic addressing. The existential formula joints in epic addressing are examined. As an example, we use Gabriel Chifu's novel, "Story of my Death". First, it appears that this novel belongs to a thematic topology whose axes are are also found in books by Lev Tolstoy, AP Chekhov, J. L. Borges or F. Kafka. Later it is made visible that the differentiating contribution of Gabriel Chifu's epic work lies in making clear from death an event of life and to show that, whenever it occurs, death captures as the ultimate existential event, catching the man, however, unprepared. Existential formula in epic addressing consists of understanding that the stake of death is the assumed life as unique experience.

Keywords: communication, intercultural communication, literary communication, epic addresssing, existential formula

1. Introduction

In critical geography of Romanian literature, on contemporary literary Oltenia's map, as the first visible milestone marked appears the writer Gabriel Chifu. Confirming the "Critical History of Romanian Literature" (2008), Nicolae Manolescu grants him a meritorious space (pp. 1313-1316), stating that "Chifu's novels have imposed (...) to attention of critics'. Like previous writings, and remarkable novel (in our opinion) "Story of my death" ("Relatare despre moartea mea", 2007) has risen in the register of our critics welcome lively debate. The book is remarkable in at least three elements:

a) by registering as a landmark in epic diachronic focused on the theme of death;

b) by the complex epic-narrative procedure;

c) by grounding a theme that aesthetic derived experience from domestic existence of Romanians of last 20 years made it element of reflection and problem of existential formulation: the theme of the misfit emigrant, metamorphoses and identity aporias in the process of the emigration identity commensuration with identity of immigration within interculturalism.

Even the title, if we trust him, are set two coordinates that ensure the environment and assure the space of Romania novelistic narrative development: narrative and multiple existential experience (of intercultural and identity crisis, blocking, returning to himself and death). The narrative is a matter of rhetoric, and experience is a matter of life (and death), death itself is a matter of life.

The storyline achieved by the novel can be modeled, simplified and reduced to its epic essential lines. A native of Craiova, Ana-Cristina Stanescu (born on 19 May 1965) decides to run away the country in 1988, arriving after traumatic events, in Canada. Through her culture she seduces wealthy man Adam Wellington (who could be a grandfather) and marries him. She gives up the name, language and past, considering that she gained a new identity, an intercultural one. In 2004 she receives an email from an unknown and finds out that she did not forget Romanian that she was not isolated by the name Ana-Cristina and the past that she

believed out of her life has deep roots. She returned to Romania to find the unknown (who is writing the novel "Story of my death") and to come out of the Canadian blockage. She dies / suicide, atoning her loneliness through faith, after trying the same thing with love and fiction.

2. The theme of death

Voluntarily, Gabriel Chifu enrolls on epic direction which "makes literature of death narrative of a person" (as stated in an article in "Luceafărul" no. 8/2008). His choice circumscribes with evidence to that component of an artistic project that the novelist designate it as "literary art explicitly presented" ("Ramuri, no. 3/2008). So, the "Story of my death" belongs to a thematic of whom axes consist of books by Lev Tolstoy, A. P. Chekhov, J. L. Borges or F. Kafka. The differentiating contribution of the current work lies in making clear of death an event of life and to show that, whenever it occurs, death captures as the ultimate existential event, catching the man, however, unprepared. Existential formula in epic addressing consists of understanding that the stake of death is the assumed life as unique experience.

The narrative technology of the novel, Gabriel Chifu introduces a narrative spirit that gathers the testimonies of some characters and writes the guiding chapters. He makes use of both the author coincidence appearance with the narrator, and the legitimate narrators technique, but uncredited, besides which the narrative instance takes away: ideological, philosophical, moral, poetic; deliberately undermines, regarding authorization, the relativity of the events truth. The presence or absence of the narrator, his identification or split of authorship, investing the characters in choosing represents, it is known, rhetorical procedures, strategies. Always someone describes and narrates, possibly appreciates or notes in novel. Through the chapter titles, the narrative spirit directs us, showing that narrative production has a command center. The sections order it is also a way to give clues about the presence of narrative strategies.

Regarding the act of narration, it is assigned either the narrative spirit (in neutral and impersonal chapters, where the narrator merges with the omniscient author), or a character. Thinking the act of narration in terms of what is called also voice, it can be said that voice receives few characters: Patricia (Chapter VII), Adam (Chapter III), T. Naumescu (Chapters I and V) and A. Fornea (Chapter XIII).

Regarding the outlook, the novel rhetoric notes that the narrative instance report with the exposure (with the fiction world, the characters and action) is called also the point of view (Norman Friedman, "Point of View in Fiction", 1955). The perspective (point of view) refers to the location of whom is answering the question "who sees". Connected and extensively, Nicolae Manolescu grafted on this idea, noting: " Today it is assumed that there are two ways to depict the action or characters of a novel, two strategies that they appear to the reader: one, direct, consisting of "story", narrative or speech, and other indirect, consisting of presentation or staging" ("Noah's Ark", 1980); in a later book, instead of presenting, the critic will talk about representation: the novel "developed the representation, narrowing that one of the narrative" ("A door just half-open", 1986). As it emerges from the "Averroes' searches" by J. L. Borges (2004), "one speaker may narrate everything". The narrative is made either the first person, or the third person. In the novel we have a group of "speakers". Nor the presentation is missing: the authorial chapters (Chapters II, IV, VI, IX, X, XI, XII).

The characters remain in zone of a natural logic, logic of a weak thinking, as says G. Vattimo, a logical of confusion, vague, the amphiboly, the unclear and fallacious, in the latest incident, a logic of paradox. Anne has even the consciousness of the process: "My narrative for you, Patricia lacks some important nuances". Anne Wellington appreciates the received e-mail from Romania, as a "strange story".

The narrations intersect, generating new questions. The characters invalidate each other the stories. Moreover, they revoke each other the privilege of narrative instance. The generated uncertainty by narrations intersections make that the positions to show to be fixed by conjectures and assumptions, by allegations and suspicions, and not by assertion, assumption, assumed existential statements. Observing that only the latter can start the implementation in practice of a strict happening logic, it results that the narrations intersection merely mobilizes new resources of confused and to supply a fascinating development of perspectives. The characters feel the functioning of confusion logic that they take part. They feel it as an absence of a sustainable logic. While they think confused, moreover, they "think confuse" because they should think logically. Patricia notes about Anne: "She begins go crazy! (...) powerful, elegant, logical, perfect Anne, who has always been the person-who-saves".

Intercultural adaptation failure

Beyond the theme of death, the novel presents a failure of intercultural adaptation. It is about the failure of that one able to abandon his own country, cultural homeland; it is the failure to analyze him willingly, generosity and detachment and to find him after a profound and disturbing intercultural experience. Even the fact of returning home, the expatriate leaves the habitant position of a country and take a confused identity. The returned one from exile does not retrieve himself as the left one, but as another. In terms of identity self-perception, the returning to previous self is unfair. The big issue of the expatriate is the identity, especially its cultural component. To leave means to die a little. But, coming back does not mean to recover the lost life. Returning home is not even returning to the old identity, but only approximation of reentrance during ignored identity. Returning of the waster son home is not a coming back to self. Coming back, says V. Tonoiu, "So you can evaluate yourself and appreciate foreign cultures with the same combination of proximity and distance" (”Înțelepciune și filosofie” - "Wisdom vs. philosophy", Bucharest, Publishing House, 2007, p. 9). We carry everywhere with us original home, homeland and hometown.

Man is inseparable from a native; it is inextricably linked to reminiscence. The native is no eradicable and non-remitting. The contact with a new culture is above all experience of the spirit, of conscience. It is about an experience of decentration, of confrontation with other traditions, customs, rituals, symbols and values. Geert Hofstede ("Management of intercultural structures", Bucharest Publishing House, 1996, pp. 239-240) shows that a stranger arrived in a country traverses a process of cultural adaptation: starts with a phase of euphoria, followed by a second phase, cultural shock, a third phase is integration, and the fourth is a stable state of mind. From this point of view, Ana did not cross than the first two phases, because before integration and stable state, she blocks and falls into disarray, which, somehow, will ultimately cause death. Her experience therefore has three components: the euphoria of arrival, a shock and a blockage. Foreignness Euphoria writes fascination that exerts on her culture and Western civilization. Anne's identity issue lies, beyond the foreign name, ignoring the silence of Adam and Patricia. Arriving in a new culture, Canadian, Ana-Cristina abandons her name (becomes Anne); renounces to speak Romanian and isolates herself of her own country and of the memories that originate here.

Ana-Cristina’s Canadian existential formula is actually an illusion. Basically, what she considers to be her new identity represents only a bottleneck in functioning of her unique identity. Old or last identity is "a part of our identity", is just part because identity is unique. When Anne receives e-mail from T. Naumescu her beliefs as she departs the past clothes, the language, natal, they shock. On the other hand, the second her huge failure has represented the attempt to escape from her Romanian past, changing her name and denying of "her being of sometimes as you depart a decrepit coat."Romanian identity does not dissipate in a new

different cultural identity. The illusion of being someone else than Ana-Cristina Stanescu was defused in introspection. Subsequently, it appears that "her Romanian roots had not perished there" as she had imagined.

3. The theme of loneliness

Without name, past and profound identity, Anne finds his solitude. Cogitative, Ana-Cristina discovers the intercultural as an identity impasse, as a failure and throwing-away. On the affective dimension the impasse is projected as loneliness and no communication. Since she cannot control intellectual the situation, the heroine tries to fix it on the emotional coordinate. She has the representation that of the loneliness that can come out through fiction, love and faith. She makes of all three a practice. Love is Adam (husband), Patricia (lesbian lover) and Pierre (lover). Faith as the last rescue is the last fiasco. The belief that the projection of concrete evil , everyday, in the major evil as being the true religion faith and then faith retention as salutary solution proves to be a bluff. Lived fictions are constructed fiction by Naumescu and fictions made by Anne to Adam. In this sense, "One Thousand and One Nights" enjoys prototypical: to delay the death, Scheherazade raises fictions. In her case, fiction secures her. She will live as long as she will be capable of fiction: fiction prolongs life. Scheherazade's epic is, on the one hand, the "story" against death, and on the other, atonement that forgiveness is conditioned by generation of fiction. Storyteller lives because she is forgiven. The atonement and forgiveness are performed simultaneously. "Story of my death" does not seem to respect the rule of Scheherazade, does not conform to postulate that, ultimately, the aesthetic postpones the death.

Death is atoned living. Any atonement is the one. Not the others forgive frees us, but the fact of requesting wit humbly the forgiveness. Never salvation comes from the refusal of forgiveness of other and self. In this sense, "Story of my death" is a story about atonement. By the narration are atoned things that if you've lost they and they become also irretrievable, then those things not worth it. Life does not cease where the fiction begins, because we are what we are and in measure to perceive reality from fiction or fiction from reality.

Ana-Cristina Stanescu can remain in the history of literature as a character-type for situation of tragic loser immigration, misfit intercultural immigrant type. In his chronicle of "România literară" ("Literary Romania") (2008), Tudorel Urian retains the book as "genuine novel, in the center of which is one of the most well-drawn female characters in Romanian literature of recent years". She shows how false consciousness of implantation in a new culture and a failure to realize that the past belongs to present world can lead to destruction. Arriving in another country, Ana creates a temporary ego that she sees as the foundation of her new world of belonging. In fact, this ego is illusory and does not belong to world of this exile, but the world of captivity.

4. Conclusion

In spite of what Nicolae Manolescu says the novel would not have a "clear idea" preserved as evidenced the clear idea of failure that brings the mistake to emigrate and live your immigration as a life completely new, free and secured of pre-emigrant past. In positive terms, the idea is that the immigrant must take emigration only as a new chapter of a consistent life as existential formula, and not as a totally new life, retreaded, reconditioned. "Story of my death" is seen, a remarkable novel: the emigration novel as existential intercultural issue.

References

Boldea, I. (2011). *De la modernism la postmodernism*. Tîrgu-Mureș, Editura Universității.

Boldea, I. (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.

Borges, J. L. (2004). *Averroës' search. The Aleph and Other Stories.* New York: Penguin Books.

Buda, D. M., Grigore, R., & Boldea, I. (2011). Cu cărţile pe masă. *Revista Literară Vatra*, (01), 69-77.

Budică, I., Bușu, O. V., Dumitru, A., & Purcaru, M.-L. (2015). Waste Management as Commitment and Duty of Citizens. *Polish Journal of Management Studies*, 11(1), 7-16.

Chifu, G. (2007). *Relatare despre moartea mea*. Iași: Editura Polirom.

Chifu, G. (2008). Autorul și criticii săi. *Ramuri*, 3, 3.

Chifu, G. (2008). Un mecanism cu două viteze simultane. *Luceafărul*, 8, 26.

Danciulescu, D., & Colhon, M. (2014). Splitting the structured paths in stratified graphs. Application in Natural Language Generation. *Analele Stiintifice ale Universitatii Ovidius Constanta-Seria Matematica*, *22*(2), 57-67.

Friedman, N. (1955). Point of view in fiction: The development of a critical concept. *Publications of the Modern language Association of America*, 1160-1184.

Grabara, J. (2014). Paradoxes of Sustainable Development within European Integration. *EIRP Proceedings*, *9*.

Grabara, J., & Dima, I. C. (2014). Logistic paradigm for industrial solid waste treatment processes. *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(1), 18-28.

Hofstede, G. (1996). *Managementul structurilor organizaţionale*. Bucureşti: Editura Economică.

Manolescu, N. (1980). *Arca lui Noe: eseu despre romanul românesc* (Vol. 2). Minerva.

Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Ed. Paralela 45.

Manolescu, N. (2011). *Teme*. MintRight Inc.

Nedelea, G. (2013). Două modele de lectură. *Revista Transilvania*, (3).

Negrea, X. (2014). Credibility-an Honest Claim in the Current Romanian Press. *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(2), 45-51.

Negrici, E. (2011). *Iluziile literaturii române*. MintRight Inc.

Sandu, A., & Usurelu, S. (2012). Postmodernism and Constructionism. Seeing Truth through Different Eyes. *Revista Românească pentru Educaţie Multidimensională*, (IV/2), 27-43.

Smarandache, F. (2015). Neutrosophic Social Structures Specificities. *Social Sciences and Education Research Review, 2(1)*.

Smarandache, F., Gîfu, D., & Teodorescu, M. (2015). Neutrosophic elements in discourse. *Social Sciences and Education Research Review, 2(1)*.

Stan, N. R. (2008). *The relation between human dignity and human rights in the Orthodox perspective*. Institut oecuménique.

Unguru, E., & Sandu, A. (2014). A Socio-Legal Approach of Probation in Light of the New Penal Code. Restorative Justice versus Retributive Justice. *European Journal of Law and Public Administration*, (1), 37-68.

Urian, T. (2008). Manual de supraviețuire. *România literară*, 5.

Voinea, D. V. (2014). A demographic portrait of Romanian immigrants in California. *Social Sciences and Education Research Review*, *1*(1), 63-70.

Voinea, D. V., Bușu, O. V., Opran, E. R., & Vlăduțescu, Ș. (2015). Embarrassments in Managerial Communication. *Polish Journal of Management Studies*, 11(2), 171-180.

WILL TO POWER AND IDEOLOGY

Andrei BOLOGA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aim of this paper is to argue that, in Nietzsche's context, to discuss about ideology is plausible. Firstly, I have analyzed Nietzsche's concept of force and how the will to power synthesizes forces. Secondly, I have argued that consciousness is a function of the will to power. Thirdly. I have suggested that as long as the will to power interprets the values in the light of increasing its power, we are dealing with a rational interpretation. Lastly, I have concluded that an affirmative will to power, because constantly creates values, and reinterprets them, cannot be affected by an ideology. Only the negative will to power is subjected to ideology.

Keywords: force, will to power, consciousness, interpretation, ideology.

În contextul lui Nietzsche, discuția despre ideologie poate fi problematică. Spre exemplu, Mark Warren afirmă: „Deși Nietzsche nu utilizează termenul de *ideologie*, a scris despre modul în care cultura cuprinde idealuri, idoli, iluzii și neadevăruri."[1] Scrierile lui Nietzsche au fost însă interpretate în feluri multiple. Printre acestea, le găsim pe cele în care se argumentează că Nietzsche pune semnul egalității între adevăr și interpretare; adevărul există doar ca interpretare.[2] Prin urmare, filosofia nu este o modalitată privilegiată de acces la o lume a lucrurilor adevărate, ci este doar un mod, printre altele, de a interpreta. Prin faptul că distincția dintre adevăr și interpretare este eliminată, urmează că nu mai putem vorbi despre ideologie ca fiind opusă unei forme de adevăr. Ideologia devine doar o altă interpretare.

Plecînd de la conceptul de forță al lui Nietzsche, aș argumenta că discuția despre ideologie își găsește totuși sensul, fiind o formă de interpretare viciată, care se opune unei anumite raționalități.

Conceptul de forță

"S-a constatat vreodată vreo forță? Nu, ci doar efecte transpuse într-un limbaj cu totul străin. Aspectul regulat al succesiunilor ne-a moleșit însă în așa măsură încît nu ne mai miră mirabilul acestui fapt.[3]"

Forțele nu au modul de a fi al substanțelor. Descrierea lor în termeni de cauză și efect înseamnă transpunerea într-un univers străin, într-un mod de reprezentare în care este dificil de văzut particularitatea fiecărui eveniment.

"[…] Faptul că „forță" și „repaos," „invariabilitate" se contrazic. Măsura forței (ca mărime) drept constantă, esența ei însă fluidă.

A refuta „atemporalul." Într-un anumit moment al forței este dată condiționarea absolută a unei noi diviziuni a tuturor forțelor sale: ea nu poate rămîne imuabilă.[4]"

[1] Mark Warren, Nietzsche's Concept of Ideology, *Theory and Society*, Vol. 13, No. 4, (Jul., 1984), Springer, p. 543.

[2] În acest sens, Warren aminteste de Jacques Derrida, *Nietzsche's Style*, Chicago University Press, Chicago, 1979 și de Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale Univesity Press, New Haven, *1979.*

[3] Friedrich Nietzsche, *Voința de putere,* Ed. Aion, Oradea, §620, p. 400.

[4] *Ibidem*, § 1064, p. 659.

Forțele sunt mobile, contrazicînd repaosul și invariabilitatea. Particularitățile forțelor sunt diferite față de cele ale unui obiect. Corpurile pot fi caracterizate prin lipsa mișcării în raport cu un sistem de referință sau în raport cu alte obiecte. Masa, viteza pot rămîne aceleași. Atunci cînd, în fizica clasică, este avută în vedere interacțiunea dintre obiecte, ele sunt reprezentate ca invariabile. Această modalitate de reprezentare este nepotrivită forțelor; ele nu se pot afla în repaos, nu pot rămîne la fel în momente de timp diferite. Atunci cînd două sfere metalice se ciocnesc, referindu-ne strict la masa lor, observăm că nimic din substanța primului corp nu este transferat în cel de-al doilea, nimic nu este pierdut sau adăugat. Forțele se află în permanentă devenire, modificîndu-se reciproc. Dacă putem vorbi despre o *esență* a forței, atunci aceasta constă în transformarea ei, in devenire și fluiditate.

Forțele sunt finite. Dacă forțele ar fi infinite, atunci ideea de devenire este pusă sub semnul întrebării. Într-un anumit sens, infinitatea forțelor presupune faptul că sunt egale, excluzînd orice modificarea care survine în urma interacțiunii lor: „în acest caz, ar dispărea însăși ideea raportului forțelor, care există doar în virtutea tensiunii existente între ele, care face ca unele să domine, iar celelalte să fie constrînse la supunere.”[5]

Calitatea forțelor este determinată de cantitatea lor:

”Cunoașterea noastră a dobîndit un caracter științific în măsura în care ea poate întrebuința numărul și măsura. Ar trebui să încercăm a vedea dacă nu se poate construi o ordine științifică a valorilor pur și simplu pornind de la o scară numerică și graduală a forței… Toate celelalte „valori” sunt prejudecăți, naivități, confuzii. –Ele sunt pretutindeni reductibile la acea scară numerică și graduală a forței. Direcția ascendentă pe această scală înseamnă orice creștere a valorii; direcția descendentă pe această scală înseamnă o diminuare a valorii.[6]”

Plecînd de la paradigma cunoașterii științifice, este pusă problema adoptării unei scări numerice și graduale a forței. Problema este că forțele nu sunt obiectivabile, nu au aceleași proprietăți cu obiectele. De asemenea, ce consecințe ar avea, dacă urmărim dezvoltarea unei teorii a interpretării, descrierea forțelor doar din perspectiva cantității? O astfel de expunere nu ar explica un fenomen, ci doar l-ar constata, l-ar descrie. Spre exemplu, observăm o forță care face ca obiectele să fie atrase înspre pămînt pe care o putem descrie în baza observațiilor empirice. În mecanica clasică, folosind o lege a inducției, în baza succesiunii temporale dintre o presupusă cauză și un presupus efect, putem afirma că obiectele sunt atrase spre centrul pămîntului și sunt determinate de o anumită accelerație. Succesiunea repetată dintre posibila cauză și posibilul efect este descrisă sub forma unei legi care stă pentru respectivul fenomen, însă explicația pentru modalitatea în care se produce efectiv fenomenul nu este oferită: „Concepția mecanicistă: nu acceptă decît cantități; însă forța rezidă în calitate. Mecanicismul poate, prin urmare, doar să descrie procesele, nu să le explice.”[7]

”Oare n-ar trebui să fie orice formă de cantitate un indiciu al calității? Puterii sporite îi corespunde o altă conștiință, un alt mod de a dori, o altă perspectivă a privirii: creșterea însăși este o dorință de a fi mai mult; dintr-un quale crește dorința spre un mai mult al quantumului; într-o lume cantitativă totul ar fi mort, împietrit, nemișcat. – Reducerea tuturor calităților la cantități este un nonsens: ceea ce rezultă este faptul coexistenței lor, o analogie.[8]”

Cantitatea unei forțe trimite înspre calitatea acesteia. Privind doar asupra cantităților se constată *atemporalul mecanicist*, descrierea statică a ceea ce este observat empiric folosind conceptele de cauză și efect. Nonsensul reducerii calităților la cantități este constatabil atunci

[5] George Bondor, *Dansul măștilor. Nietzsche și filosofia interpretării*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 32.
[6] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, § 710, pp. 456-457.
[7] *Ibidem*, § 660, p. 420.
[8] *Ibidem*, § 564, p. 364.

cînd un eveniment este doar descris; conferirea de sens apare atunci cînd un eveniment este interpretat prin identificare calității forței care stă *în spatele* acestuia.

Atunci cînd Nietzsche critică descrierea cantitativă are în vedere faptul că se realizează o uniformizare a componentelor subindividuale ce alcătuiesc un întreg. Măsurarea cantității presupune ignorarea diversității compoziției interne specifice *obiectului* de analizat. Elementele interne sunt *compensate, egalizate* în descrierea cantitativă; nu mai este surprins un joc al forțelor. Calitatea iese la iveală atunci cînd forțele acționează și reacționează. În acest sens, Gilles Deleuze afirmă despre Nietzsche: „Ceea ce-l interesează în principal este, din punctul de vedere al calității înseși, ireductibilitatea diferenței de cantitate la egalitate. Calitatea se deosebește de cantitate, dar numai pentru că este ceea ce nu poate fi egalizat în cantitate, ceea ce nu poate fi anulat ca diferență de cantitate. Diferența de cantitate este, prin urmare, într-un anumit sens, elementul ireductibil al cantității, iar într-un alt sens, elementul ireductibil la cantitatea însăși."[9] Altfel spus, inegalitatea părților care compun un întreg conferă calitatea întregului.[10]

Conștiința umană în raport cu forța

Cantitatea dominantă a unei forțe determină, într-un raport cu alte forțe, sensul întregii configurații. Atunci cînd ne referim la reprezentarea din fizica clasică asupra forțelor, observăm că acestea se pot neutraliza. Spre exemplu, asupra unui obiect așezat pe un suport acționează două forțe egale și de sens contrar: forța normală și forța atracției gravitaționale. În cazul forțelor sugerate de Nietzsche, o astfel de situație este improbabilă, este o reprezentare stîngace a lumii: „A visa la existența a două forțe egale, chiar dacă li se acordă o opoziție de sens, este un vis aproximativ și grosolan, vis static în care viul e confundat, dar pe care chimia îl spulberă."[11] Forța activă, cea care impune sensul unei întregi configurații de forțe, nu anihilează forța reactivă. Aceasta din urmă i se supune. De asemenea, nu se realizează o reducere a forței reactive, cantitatea ei rămîne aceeași: „Forțele inferioare se definesc ca reactive: ele nu-și pierd nimic din forță, ci o exercită asigurînd mecanismele și finalitățile, împlinind condițiile de viață și funcțiile, sarcinile privitoare la conservare, adaptare și utilitate."[12] Tocmai aceste funcții sunt analizate, cel mai adesea, în științele empirice. Este ignorat însă că aceste tipuri de forțe sunt secundare, reactive. Sensul lor este imprimat de forțele active, care scapă observației:

"[…] e trecută cu vederea prevalența principală pe care o au forțele spontane, agresive, copleșitoare, reinterpretatoare, reorientatoare și modelatoare, abia după al căror efect urmează *adaptarea*; prin aceasta este dezavuat însuși rolul hegemonic în organism al celor mai înalți deținători de funcții în care voința de viață apare activă și formatoare.[13]"

Conștiința umană este reactivă și poate observa doar forțele reactive. Dacă înțelegem prin conștiință un fel de *oglindă* prin care gîndirea *se observă*, atunci conștiința este o funcție. Prin faptul că este o funcție, în sensul că depinde, că stă pentru altceva, conștiința este sub incidența forțelor reactive. Conștiința experimentează *într-un anumit fel* în funcție de forțele active care se găsesc dincolo de ea, în inconștient. *Oglindirea* pe care o permite conștiința se

[9] Gilles Deleuze, *Nietzsche și filosofia,* Ed. Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, p. 52.

[10] „Cunoașterea noastră se limitează la constatarea cantităților, însă noi nu putem împiedica prin nimic perceperea acestor diferențe cantitative drept calități. Calitatea este un adevăr specific perspectivei noastre; nu un *În sine*. [...]"Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, § 563

[11] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 53.

[12] *Ibidem,* p. 50.

[13] Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău. Despre genealogia moralei,* Ed. Hestia, Timișoara, 1998.

datorează nevoii de comunicare.[14] Conștiința se formează pe măsură ce întregi populații împărtășesc grija de a supraviețui împreună și de a se apăra împotriva pericolelor externe. Pe măsură ce indivizii populațiilor comunică între ei, tot mai repede și mai ușor, specializîndu-se în acest process, limba se diversifică:

”Admițînd că această observație este corectă, pot trece mai departe la presupunerea că de fapt conștiința s-a dezvoltat numai sub presiunea nevoii de comunicare, că a fost necesară și folositoare din capul locului doar în relațiile de la om la om (mai ales între cei care poruncesc și cei care se supun) și că s-a dezvoltat numai în raport cu gradul său de utilitate.[15]”

Conștiința ca oglindire a sinelui este o funcție necesară în măsura în care omul are nevoie să se facă înțeles. El trebuie să se poată raporta la sine pentru a se putea raporta la un altul. Pentru a-și atinge scopurile este nevoie de ajutorul celuilalt, care la rîndul său are nevoie să oglindească în conștiința sa sentimentele, gîndurile celuilalt. Omul singuratic, vînătorul care își este suficient nu are nevoie de conștiință. Faptul că nu are nevoie de conștiință nu înseamnă că nu gîndește.[16] Acțiunile cuiva sunt fundamental personale, intime pînă în momentul conștientizării lor. Traducerea acțiunilor, instinctelor în cuvinte pare a le disloca oarecum de Sinele care le generează, apropiindu-le de superficial: „tot ceea ce devine conștient, devine tocmai de aceea anost, îngust, relativ, neghiob, general, semn, însemnul turmei, că de orice conștientizare este legată o mare și adîncă pervertire, falsificare, superficializare și generalizare.”[17]

Corpul are însă o altă rațiune, diferită de generalizarea conștiinței unui *Eu*. Sinele, locul unde acționează forțele active, oferă sens conștiinței:

”Zici „Eu” și te făleşti cu acest cuvînt. Însă există și ceva mai mare- în care tu nu vrei să crezi: e corpul tău și rațiunea lui cea mare: iar ea nu spune Eu, însă se poartă ca un Eu.[18]”

De asemenea:

”Sinele-și bate joc de Eul tău, de salturile lui atît de mîndre. „Ce-mi trebuie mie-aceste salturi și aceste zboruri ale minții?” își zice el. „Ele sunt drum ce nu-și atinge ținta. Eu țin în hățuri Eul meu și îi șoptesc ce trebuie să gîndească.”

Sinele-i zice Eului: „În partea aceasta să suferi!” Iar Eul suferă și se gîndește cum ar putea să nu mai sufere- iată de ce trebuie să gîndească el.

Sinele-i zice Eului: „acuma bucura-te!” Iar el se bucură și se gîndește cum să se bucure mai des- iată de ce trebuie să gîndească el.[19]”

Elementul sintetizator al forțelor. Raportul forței cu voința

Raportul dintre forțele active și cele reactive nu rămîne decît o simplă interacțiune fără un element care să le sintetizeze:

”Conceptul victorios de „forță” prin care fizicienii noștri l-au creat pe Dumnezeu și lumea, are nevoie de completare: trebuie să i se atribuie o voință internă pe care eu o numesc

[14] Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă,* Ed. Humanitas, București, 2006, p. 239.
[15] *Ibidem,* p. 241.
[16] „Pentru că, repet, omul, ca orice viețuitoare, gîndește neîncetat dar nu știe acest lucru; gîndirea devenită conștientă este doar o foarte mică parte a ei, să spunem partea cea mai superficială și de slabă calitate, căci numai această gîndire conștientă se înfăptuiește cu cuvinte, mai bine spus cu semne de comunicare prin care se dezvoltă însăși originea conștiinței.” *Ibidem,* p. 240.
[17] *Ibidem, p. 241.*
[18] Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra,* Humanitas, București, 1997, p. 92.
[19] *Ibidem,* p. 93.

„voință de putere" adică o nevoie nestăvilită de demonstrare a puterii; sau întrebuințarea, exercitarea puterii ca instinct creativ etc. Fizicienii nu reușesc să îndepărteze „acțiunea la distanță" dintre principiile lor. La fel nici forța de respingere (sau de atracție). Nimic nu-i ajută: toate mișcările, toate „fenomenele", toate „legile„ trebuie concepute doar ca simptome ale unui proces intern, slujindu-ne în acest scop de analogia cu omul. În cazul animalului este posibil să deducem toate instinctele sale din voința de putere; de asemenea, toate funcțiile vieții organice din această unică sursă.[20]"

Conceptul de forță, atunci cînd este dislocat de configurația în care se află, fără elementul sintetizator al unei voințe de putere, presupune un rest substanțialist; presupune că forța este o proprietate a unui obiect. Actiunea la distanță, forța de respingere sau de atracție este pusă sub semnul întrebării în virtutea faptului că stau pentru altceva, fiind manifestarea observabilă a unui plan al realității care rămîne ascuns. Forțele sunt finite, în permanentă transformare, se află în raport unele cu celelalte, prezintă cantitate, care este elementul generator al calității, însă nu au *voință.* Voința de putere este elementul care face posiblă diferențierea forțelor ca active și reactive. Voința de putere constituie condiția de posibilitate pentru ca o configurație de forțe, într-un anumit moment al existenței ei, să fie discriminată ca fiind partea activă, partea care interpretează, care oferă sens tuturor elementelor pe care le cuprinde: „Iată ce anume este voința de putere: elementul genealogic al forței, în același timp diferențiator și genetic. Voința de putere este elementul din care derivă în același timp diferența de cantitate a forțelor aflate în raport și calitate care, în cadrul acestui raport, revine fiecărei forțe în parte."[21]

Nietzsche oferă exemple cu referire la elementul sintetizator al forțelor plecînd de la nivelul celular:

"Elementul mai slab se precipită în jurul celui mai puternic datorită hranei deficitare; el vrea să se adăpostească, să devină pe cît posibil una cu acesta. Elementul mai puternic, dimpotrivă îl respinge, el nu vrea să dispară în acest mod; mai degrabă, în cursul creșterii el se scindează în două și în mai multe părți. Cu cît este mai mare impulsul spre unitate, cu atît putem conchide cu privire la prezența aici a slăbiciunii; cu cît mai mare impulsul spre varietate, diferență, decompunere interioară, cu atît mai multă forță.

Instinctul de a te apropia- și instinctul de a respinge ceva reprezintă liantul, atît în lumea anorganică, cît și în cea organică. Întreaga separație este prejudecată.

Mai corect spus, voința de putere, în orice combinație de forță, apărîndu-se față de ceea ce este mai puternic, năpustindu-se asupra a ceea ce este mai slab. N.B. Procesele ca „ființe."[22]"

Nietzsche extinde ipoteza cu privire voința de putere asupra tuturor planurilor realității, de la nivelul anorganic pînă la nivelul Sinelui:

"Viața ca un caz particular (pornind de aici, ipoteza cu privire la caracterul de ansamblu al existenței), tinde spre un sentiment maxim al puterii; este în mod esențial, o tendință înspre un mai mult al puterii; faptul cel mai adînc și cel mai lăuntric rămîne această voință (mecanica este doar o semiotică a consecințelor).[23]"

Forțele pot fi active sau reactive, pe cînd voința de putere poate fi afirmativă sau negativă. Forțele active impun sensul general într-un centru de forțe. În urma sintezei realizată datorită voinței de putere întregul organism urmează un anumit sens. Voința de putere se raportează întotdeauna la altă voință de putere. În urma intereacțiunii dintre cele două, potrivit

[20] Friedrich Nietzche, *Voința de putere,* Editura Aion, Oradea, § 622, p. 401.
[21] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 60.
[22] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, § 655, p. 416.
[23] *Ibidem*, § 689, p. 444.

propriului principiu, cel al creşterii puterii,[24] o voinţă de putere ajunge să o domine pe cealaltă. Voinţa de putere care domină continuă să discrimineze *natural* raportul dintre forţele active şi cele reactive, urmînd şi conferind prioritate forţelor active. O astfel de voinţă de putere este afirmativă. Voinţa de putere dominată se transformă în funcţie pentru cea care domină. Prin faptul că serveşte la creşterea puterii voinţei mai puterinice, prin faptul că se transformă în funcţie, elementul sintetizator al forţelor sale este perturbat, făcînd o sinteză *nenaturală* în care forţele reactive sunt puse în prim plan. Între forţa activă şi voinţa de putere afirmativă există o afinitate, la fel cum există între forţele ce reacţionează şi o voinţă de putere care neagă. Voinţele de putere sunt: „afirmative, atunci cînd în ele- în raportul forţelor existente în interiorul lor- prevalează forţele active, care dau întregului un sens afirmativ. Negative, atunci cînd, din contră, forţele reactive sunt la putere într-o voinţă, imprimîndu-i funcţia unei răzvrătiri faţă de ceea ce este deja dat."[25]

Interpretarea ca identificare a forţelor.

Stabilirea sensului unui concept, al unui eveniment este identificat în măsura în care sunt determinate forţele care acţionează *în spatele* său. Fiecare manifestare, fiecare fenomen sesizabil este un simptom al cărui sens este impus de o forţă actuală.[26] Acest mod de interpretare este justificat în măsura în care conceptul de forţă poate fi extins asupra tuturor nivelurilor realităţii, determinînd voinţe de putere a căror perspectivă variază; în acest sens, la fel cum se poate vorbi despre perspectiva pietrei, se poate vorbi despre perspectiva umană, despre credinţe, idei şi valori. Dacă forţele îşi păstrează caracterul dinamic, fluid şi dacă interpretarea presupune identificarea forţei ce acţionează, fiind sesizată ca simptom, înseamnă că sensul este, de asemenea, dinamic, fluid, în devenire. Dacă stabilirea sensului unui concept înseamnă identificarea forţei actuale ce acţionează, atunci este presupusă ideea că în spatele aceluiaş concept s-au perpetuat forţe diferite faţă de cele actuale. Evoluţia sensului este constituită de un permanent joc al forţelor, de succesiunea lor, de înlocuirea forţelor care nu mai sunt potrivite într-un anumit moment unei configuraţii din ce în ce mai complexe:

"Evoluţia unui lucru, a unui obiect, a unui organ, nu e deci nimic altceva decît o progresie către un scop, şi mai puţin o progresie logică şi directă obţinută cu un minim de forţe şi de eforturi, mai mult o succesiune constantă de fenomene de înrobire mai mult sau mai puţin independente unele de altele, fără a uita piedicile care se ridică fără încetare, tentativele de metamorfoză care se produc pentru a contribui la apărare şi reacţionare, în fine rezultatele fericite ale acţiunilor de sens contrar.[27]"

A dezvălui istoria sensurilor unui concept înseamnă sesizarea forţelor ce s-au perpetuat, s-au manifestat în momente succesive de timp, în conceptul respectiv. Într-un astfel de cadru, a vorbi despre o valoare absolută este o eroare. Absolut este doar principiul devenirii forţelor. La fel, a spune despre marile evenimente istorice că sunt definitorii este

[24] „Deci daţi-mi ascultare înţelepţilor! Puneţi-mă la încercare serios, dacă m-am furişat pînă în adîncul vieţii înseşi şi pînă-n rădăcinile simţirii sale!
Oriunde am găsit viaţă, găsit-am voinţă de putere; chiar şi- voinţa servitorului am găsit voinţa de a fi stăpîn.
Că cel mai slab serveşte celui mai puternic e pentru că îl înduplecă voinţa sa: e singura plăcere a ei de care nu-i în stare de a se lipsi.
Aşa cum cel mai mic i se supune unuia mai mare, pentru a avea la rîndul său plăcerea de a fi stăpîn al celui foarte mic, la fel şi cel mai mare se supune, punînd în joc pentru putere chiar viaţa sa." Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 179.

[25] George Bondor, *op. cit.*, p. 43.

[26] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 7.

[27] Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, Ed. Mediarex, Bucureşti, 1996, pp. 90-91.

discutabil. Descriera cantitativă a unor date semnificative, ori descrierea unor valori bine definite care într-un anumit moment s-au aflat în conflict, urmată de victoria uneia, nu pune în lumină sensul evenimentului respectiv:

”Vouă că place să urlați cuvîntul „libertate;” dar eu m-am dezvățat să cred în „marile evenimente,” de-ndată ce se înfășoară în urlete și fum.

Și crede-mă, prietene, tu, zgomot de infern; că marile evenimente nu sunt cele mai zgomotoase ore ale noastre, ci cele foarte liniștite.

Nu-jurul celor care inventează noi vacarme, ci-n jurul celor care creează noi valori se-nvîrte lumea; se nvârte în tăcere.[28]”

Înțelegerea fiecărui concept, eveniment, valori, ca manifestare a interacțiunii unor forțe, aflate în permanentă devenire, înseamnă negarea unei permanențe a sensului. Voința de putere nu este dincolo de lume, stăpînind-o de la distanță, ci este de fiecare dată a unui lucru, persoane, configurînd și reconfigurînd interacțiunea forțelor. Asumarea teoriei voinței de putere înseamnă afirmarea multiplicității sensurilor, a multiple modalități de interpretare: „căci evaluarea fiecărui lucru în parte, delicata cîntărire a lucrurilor și sensurilor fiecăruia, estimarea forțelor ce definesc fiecare lucru în fiecare clipă aspectele unui lucru și rapoartele sale cu celelalte- toate *astea* (sau toate *alea*)- țin de arta cea mai înaltă a filosofiei, care este cea a interpretării.”[29]

Spre exemplu, atunci cînd Nietzsche se referă la evoluția spiritului filosofic, identifică formele pe care filosofii le-au adoptat, forțele pe care au trebuit să le încorporeze, pentru a supraviețui, împrumutînd măștile omului contemplativ. În schimb, forțele care au oferit sensul omului contemplativ în antichitate nu sunt definitorii pentru alte etape ale devenirii sale. Faptul că a preluat masca ascetului, a prezicătorului, a fost util în măsura în care îl face să fie ascultat. Pe lîngă observarea configurațiilor de forțe care se succed, interpretarea trebuie să vizeze stadiile superioare, deoarece în aceastea se manifestă forța definitoare, cea care are cea mai mare afinitate cu voința de putere care o sintetizează:

”Să reducem faptele la niște scurte formule: spiritul filosofic a trebuit totdeauna să înceapă a se travesti și a se masca împrumutînd tipurile omului contemplativ anterior formate, fie tipul de preot, de prezicător, de om religios în general, numai pentru a fi posibil, nu contează în ce măsură: idealul ascetic a slujit mult timp filosofului drept aparență exterioară, condiție a existenței,- era obligat să reprezinte acest ideal pentru a putea fi filosof, era forțat să creadă în ideal pentru a-l putea reprezenta.[30]”

Interpretarea se produce prin identificarea forțelor datorită unei evaluări al cărui principiu se găsește în voințe de putere.[31] În urma sintetizării forțelor, voința de putere capătă o anumită perspectivă, în baza căreia se raportează la valori. Discriminarea valorilor se produce în funcție de propriul interes, vizează o afirmare a propriei voințe încercînd acapararea de mai multă forță, o scindare și mai drastică a componentelor sale, un grad crescut de complexitate. Valorie sunt afirmative atît timp cît sunt repere pentru o creștere a diferențierii forțelor, a afirmării mai puternice a vieții. Percepția realității este diferită pentru cel care caută să se afirme; poate că dominația este doar o consecință secundară a creșterii puterii. Urmîndu-și impulsul creativ, voința de putere afirmativă discerne realitatea ca spațiul în care este posibilă o mai mare acumulare de forță. În acest sens, ideologia ca denaturare nu afectează voința de putere afirmativă- ea își construiește permanent propria realitate, evaluînd și reevaluînd valori sau producînd alte valori. Ideologia afectează voința de putere negativă, care întotdeauna se constituie ca răspuns față ce cea afirmativă, în defensivă, protejîndu-se,

[28] Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, Ed. Humanitas, București, 1997, p. 198.
[29] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 8.
[30] Friedrich Nietzsche, *Genealgia moralei*, Ed. Mediarex, București, 1996, p. 137.
[31] Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Ed. All, București, 2002, p. 21.

justificîndu-se. Ideologia ca discurs interesat pe fondul relațiilor de putere nu este percepută astfel de voința de putere afirmativă. Conceptul își pierde utilitatea. Ideologia este percepută ca atare atunci cînd cel dominat încearcă să identifice valorile, interpretările care i-au fost deja propuse, situîndu-l într-un cadru prestabilit de desfășurare a acțiunilor, a gîndurilor sale. Momentul percepției coincide cu conștientizarea inferiorității, reprezentînd un pas înspre o devenire, o transformare a voinței care neagă înspre o conștiință care dorește să se afirme.

Datorită perspectivei noastre, diferența de cantitate este percepută ca o calitate. Perspectiva nu este însă o consecință directă a raportului de forțe active și reactive, ci se constituie prin adoptarea de valori, care îi survin prin tradiție și care sunt resimțite ca un de la sine înțeles. Nu întotdeauna ne găsim în situația voinței de putere afirmative, care pune în discuție vechile idealuri, producînd noi valori în funcție de perspectiva sa. Voința de putere interpretează afirmativ cînd discriminează precis jocul forțelor, atribuind valoare acelor concepte, evenimente, idealuri, în care raportul forțelor este mai complex, în care miza cantității de forță pusă în joc este semnificativă. Faptul că diferența de cantitate este percepută drept calitate constituie motivul pentru care uneori evaluăm valori ca și cum ar fi pline de forță, cînd de fapt sunt goale:

”Calitățile sunt limitele noastre insurmontabile: nu putem prin nimic să resimțim simple diferențe cantitative drept ceva fundamental diferit de cantitate, adică drept calități ce nu pot fi reduse una la cealaltă. Dar tot ceea ce înseamnă „cunoaștere” se raportează la domeniul în care putem număra, cîntări, măsura, la cantitate: în timp ce, dimpotrivă, toate percepțiile noastre valorice (adică tocmai percepțiile noastre) sunt determinate de calități, respectiv de „adevărurile” ce depind exclusiv de perspectiva noastră, adevăruri care pur și simplu nu pot fi „cunoscute.” Este de la sine înțeles că orice ființă diferită de noi percepe alte calități și prin urmare trăiește într-o altă lume decît aceea în care ne aflăm noi. Calitățile reprezintă veritabila noastră ideosincrazie umană: a pretinde că aceste interpretări și valori umane ce ne revin să fie valori universale, și poate constitutive, aparține smintelii ereditare a vanității umane.[32]”

La Nietzsche, ideile nu sunt ideologice pentru că se manifestă datorită unor interese de putere; ideile sunt funcții ale unei voințe de putere.[33] Conceptul de *voință de putere* este folosit pentru a explica modalitatea prin care este posibil și funcționează faptul de *a vrea*. Structura voinței de putere, complexul de forțe sintetizat de voință, este determinată la rîndul ei istoric:

”Astfel, Niezsche susține că (a) conceptul de voință de putere arată cum interpretarea de sine a voinței este posibilă într-o lume istorică în care lispesc entități metafizice și (b) că explicațiile genealogice ale voinței de putere pot trimite (cel puțin o parte a lor) la o reflecție cu privire la sine și la condițiile în care interpretarea faptului de a vrea este posibilă. […] În măsura în care la Nieztsche se poate vorbi despre un concept al ideologiei, acesta se referă la acele idei care, prin virtutea funcției lor într-o organizare specifică de putere, maschează reflexia de sine a faptului de a vrea, indiferent dacă această reflecție se referă la condiții a căror natură este socială, fizică, culturală sau lingvistică. Noțiunea de reflexie de sine formează fundamentul în distincția lui Nietzsche cu privire la interpretările raționale și ideologice- între acele interpretări care au valoare pentru viață și cele care sunt nihilistice prin mascarea condițiilor care promovează viața.[34]”

La Nietzsche nu se poate vorbi despre o ideologie ca și cum ar fi elementul definitoriu al unei clase sociale, al unui interes al puterii, sau al unei concepții politice.[35] În acest context,

[32] Friedrich Nietzshe, *Voința de putere*, Ed. Aion, Oradea, § 565, p. 365.
[33] Mark Warren, *op. cit.*, p. 545.
[34] *Ibidem*, pp. 547-548.
[35] *Ibidem*, p. 553.

astfel de perspective nu pot surprinde fenomenul ideologic. O perspectivă politică oarecare nu poate interpreta o idee ca ideologică, deoarece îi lipseşte criteriul în baza căruia să o poată interpreta raţional.

Interpretarea raţională este cea care se desfăşoară în *logica* unei voinţe de putere afirmative. Interpretarea iraţională este o interpretare ideologică. De asemenea, ideile iluzorii sunt perpetuate sistematic în cadrul societăţii, influenţînd perspective care obturează un mod de raportare raţional la valori: „Ideologia nu este o simplă eroare sau o formă accidentală a conştiinţei. Mai degrabă, interpretările ideologice sunt iluzii sistematice, în sensul lui Freud. Ele marchează condiţiile voinţei pentru că servesc unei nevoi psihologice de a denatura sistematic condiţiile avute în vedere."[36]

Cunoaşterea, în contextul lui Nietzsche, poate fi interpretată ca un instrument imperfect, al cărei rol fundamental nu este cel de a şti, ci de a forma cadrul în care se poate trăi; credinţa este mai convenabilă decît cunoaşterea.[37] În acest context, critica ideologiei este posibilă prin metoda genealogică. Prin aceasta se înţelege, în primul rînd, o critică logică a unui sistem (referindu-ne la consistenţa internă a sistemului respectiv de idei). În al doilea rînd, se referă la o critică genetică, ce vizează traictoria unei entităţi culturale şi diferitele sensuri pe care le capătă în momente de timp diferite. În fine, prin metoda genealogică se înţelege şi o logică funcţională, ce vizează modificarea sensului unei entităţi culturale în funcţie de contextul de emergenţă sau în funcţie de o formă specifică de viaţă istorică.[38] În acest mod, reperele culturale, în măsura în care sunt văzute din perspectiva coerenţei lor interne, cînd sunt înţelese ca entităţi în spatele cărora s-au perpetuat diferite forţe, şi atunci cînd sunt puse în contextul funcţionalităţii lor, avînd o utilitate evidentă într-un context istoric sau altul, sunt interpretate într-un mod raţional. Atît timp cît, în urma interpretării de acest fel, ele se dovedesc a obtura o perspectivă care afirmă viaţa, atunci ele pot fi socotite iluzii ideologice, entităţi culturale a căror sens contravine unei perspectie afirmative asupra vieţii.

Acknowledgement – This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, *Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A multi-regional Research Network.*

References

Bondor, George, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.

de Man, Paul, *Allegories of Reading*, Yale Univesity Press, New Haven, *1979.*

Deleuze, *Gilles, Nietzsche şi filosofia,* Ed. Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2005.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Ed. All, Bucureşti, 2002.

Derrida, Jacques, *Nietzsche's Style*, Chicago University Press, Chicago, 1979.

[36] Ibidem

[37] Dacă scopul cunoaşterii este de a constitui nevoia de a satisface curiozitatea într-un mod imparţial, am fi precum turiştii: ne-am plimba de la stînga la dreapta, în funcţie de obiceiurile locale (pentru că trebuie acceptate), dar fără a crede în ele, obervîndu-le particularităţile într-un mod detaşat. Dar nu ne comportăm în acest fel. Ne comportăm după obiceiuri şi credem în ele. Ceea ce înseamnă că cunoaşterea nu are scopul de a satisface curiozitatea ci de a ne face să trăim într-un anumit fel. Nu ne face să reflectăm, ne face să acţionăm sau să ne adaptăm. Paul Veyne, Ideology According to Marx and According to Nietzche, *Diogenes*, vol. 25, Issue 99, Sage Publications, p. 102.

[38] Mark Warren, *op. cit.*, p. 556.

Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, Humanitas, București, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău. Despre genealogia moralei,* Ed. Hestia, Timișoara, 1998.

Nietzsche, Friedrich, *Genealogia moralei,* Ed. Mediarex, București, 1996.

Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă,* Ed. Humanitas, București, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere,* Ed. Aion, Oradea, 1999.

Veyne, Ideology According to Marx and According to Nietzche, *Diogenes*, vol. 25, Issue 99, Sage Publications, pp. 80-102.

Warren, Mark, Nietzsche's Concept of Ideology, *Theory and Society,* Vol. 13, No. 4, (Jul., 1984), Springer, pp.541-565.

LITERARY EXCHANGES BETWEEN ROMANIA AND CANADA IN THE AGE OF GLOBALIZATION: YANN MARTEL AS A CASE IN POINT

Ana-Magdalena PETRARU
"Al Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: This paper overviews the literary exchanges between Romania and Canada which started almost a century ago and reached a new level in the age of globalisation. Drawing on the polysystem theory (Even-Zohar 1990, 2000), we will assess the role of Canadian literature in the Romanian cultural and literary polysystem in general, and of the successful author Yann Martel, and his masterpiece, Life of Pi, in particular. Also inspired by latest developments in Periodical Studies (Latham and Scholes 2006) and literary celebrity (Hammill 2007, York 2007), we will account for his novel and the 2012 film adaptation as received by Romanian publications in post-communism.

Keywords: Canadian literature, Romanian reception, polysystem theory, Romanian discourse on translation, literary celebrity

Introduction

If Canadian literature occupied a peripheral place in the cultural and literary polysystem of our country[1] at the beginning of the 20th century and was first received via poems translated by Nicolae Iorga and published in the periodicals of the time (*cf*. Petraru 2014)[2], during the Inter-War and World War Two years, apart from minor literary figures such as Bliss Carman, Canada's Mark Twain, namely Stephen Leacock and Mazo de la Roche, writer of popular fiction for women distinguish themselves. This probably owes to the fact that in an era in which, as argued in the Romanian Translation Studies discourse (*cf*. Lăcătușu 2000, Dimitriu 1999, 2000), there were no coherent translation policies and the rules of the book market were made by private publishing houses exclusively guided by commercial criteria, important canonical authors were left untranslated and sensational novels such as De la Roche's *Jalna* series and (fragments of) short stories by Stephen Leacock were preferred.

[1] As far as the method of our research is concerned, we opted for the Polysystem Theory as developed by the Israeli scholar Itamar Even-Zohar in the 1970s and later revisited by Description Translation Studies whose main representative was Gideon Toury, a scholar from the same area. Thus, according to the former theory, a literary polysystem consists of a number of contrasting pairs which show the status of translated literature based on its position in the host polysystem, namely: "canonized literary forms vs. non-canonized ones, a polysystem's centre vs. its periphery, and primary (innovatory) literary forms vs. secondary (conservative) ones. In Itamar Even-Zohar's view, translated literature can occupy both a primary position and a secondary one in the literary polysystem; the scholar distinguishes three cases in which a translated literary text may turn into a canonized literary work in the receiving culture and literature: «(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is 'young', in the process of being established; (b) when a literature is either 'peripheral' (within a large group of correlated literatures) or 'weak', or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.»" (Even-Zohar 2000, 193-194, *apud* Petraru, 2014: 54)

[2] Canadian reception was the topic of our doctoral dissertation and the results of our research were disseminated in articles published in various conference proceedings and reviews. See, for instance, "Canadian Imagery in Romanian (Para)Texts" in *Language and Literature. European Landmarks of Identity*, Pitești University Press, 2014, pp. 54-69.

In the communist period Canadian literature takes a qualitative and quantitative step forward, thus moving from margin, closer to the centre of the Romanian literary polysystem. The rise of world literature as we know it today, the foundation of state publishing houses with coherent translation policies, of reviews dealing with the reception of authors from all over the world (*România literară/ Literary Romania, Secolul XX/ The 20th Century*) and the formation of reputed translators, great philologists of Romanian culture (Dan Duțescu, Andrei Bantaș, Antoaneta Ralian, Frida Papadache, etc.) are marks of the communist years (Dimitriu, 2000: 185, *passim*). Against this background, Canadian literature flourishes and translations from canonical authors (Morley Callaghan, Hugh MacLennan, Margaret Atwood) are carried out alongside translations keeping in line with the new regime (e.g. the progressive works of Dyson Carter). The Marxist ideology particularly shows at paratextual level (see the prefaces that criticise the imperialist order in both canonical and non-canonical works translated during the communist period)[3]. Anthologies of English and French Canadian poets, of Canadian short stories are also published in the era and Canadian authors are received via the most important Romanian periodicals which are also the ones mentioned above, i.e. *România literară/ Literary Romania, Secolul XX/ The 20th Century*.

However, the most prolific period for the reception of Canadian literature in Romania is the post-communist one. Thus, in the era of globalization more than 100 articles on English Canadian authors were published in important (on-line and printed) Romanian periodicals as compared to approximately 50 in the pre-communist and communist years, not to mention that genres that were previously ignored are now introduced to the public (this is the case of SF represented by William Gibson and his novels). As discussed by the latest developments in Periodical Studies, a younger branch of the history of the book, the availability of periodicals in digital form in the era of globalization and the digitalization of periodicals from previous historical periods facilitates research and the compilation of databases (Latham and Scholes 2006). With respect to our country, we can bring into play the periodicals available on digibuc.ro or Transsilvanica, the digital library of the Central University Library of Cluj, which are a goldmine for researchers, in general and for reception studies in particular, affording us access to the (fragments of) translations from Canadian authors and criticism.

Yann Martel among Canadian Authors in Romania

In terms of literary celebrity, Yann Martel is less famous than Michael Ondaatje, the author of *The English Patient* who "rivals Margaret Atwood in international fame" (Hammill, 2007: 159) and who belongs to the same category in which Margaret Atwood and Carol Shields are included, the contemporary writers that oppose Lucy Maud Montgomery, Pauline Johnson, Stephen Leacock, and Mazo de la Roche for the early 20th century Canada (York, 2007: 6). Thus, as far as Romanian periodicals are concerned, Martel does not hold the same central position in the Romanian polysystem as the major Canadian authors (Atwood, Ondaatje and Cohen), yet, he is not as marginal as the Lebanese-born Canadian writer Rawi Hage; Martel's position in the host polysystem is, therefore, similar to that of the SF writer William Gibson, the founder of cyberpunk or Douglas Coupland who dealt with the lives of the X Generation in his novels.

***The Life of Pi* – the Reception of Martel's Novel and Film Adaptation in Romania**

In the case of Yann Martel, two periods of reception can be distinguished, i.e. one before the film adaptation in 2012 and one afterwards. Thus, there are several articles devoted

[3] The issue was already tackled in our previous research, see for instance "Canada As Seen by Romanian Rewriters", *Modern Canada: Prejudices, Stereotypes, Authenticity*, Magatrend University, Beograd 2013, pp. 125-135.

to his *Life of Pi*, published between 2002 and 2008; they refer either to the original work that received the Booker Prize in 2002 or to the two translations published in Romania. The first two articles, *"Viaţa lui Pi": Nemaipomenita întâmplare a băiatului care a conveţuit cu un tigru/ "Life of Pi": The Incredible Story of a Boy that Lived with a Tiger* (2002) and Felicia Antip's *Cu tigrul în barcă/ In a Boat with A Tiger* (2003) published by *Adevărul literar și artistic/ The Literary and Artistic Truth* come as reviews of the original and the stress falls on the Booker Prize awarded to the Canadian author. Romulus Căplescu (2002: 11) introduces the novel to the Romanian public as a winner of the prestigious British award arguing that it was probably chosen by the jury due to its story that shares in common with Noah's ark. Like other international critics (Lisa Jardine) and the author himself, the Romanian reviewer claims that *The Life of Pi* is a work that makes one believe in God; furthermore, as a combination between an adventure novel and a religious meditation, it was compared to Hemingway's *The Old Man and the Sea* and to Kipling's *The Jungle Book*. Apart from the biographical data provided on the author and the novel's summary, Căplescu interprets the main character's name, originally known as Piscine, as a symbol of the pi number and its magical connotations. This is probably a result of the main character's gesture to draw a circle to introduce himself. The article is also an occasion to speak about the Booker Prize and its intricacies, the Romanian critic making allegations on the jury's decision in general, on the criteria of selection for the books and the competitors (e.g. the American Pulitzer). Căplescu's critical piece ends with some considerations on the negative criticism of Martel's book (i.e. Robert McCrum's review in *The Observer*), claiming that other authors deserved to win the prize and justifies the preference for Martel through financial reasons. Moreover, Căplescu also mentions the plagiarism accusations made by the Brazilian author, Moacir Scylar, whose work had actually inspired Martel in writing his novel.

In her introduction to Martel's work as the Booker Prize winner, Felicia Antip (2003: 15) gives arguments for the selection of six authors on the 'short list'. *The Life of Pi* came out at Canongate, a less known publisher, after five reputed British publishing houses had refused the work. She also mentions Margaret Atwood and *The Blind Assassin* that was awarded the prize in 2002, a reference also made by Căplescu in the article discussed above. The sixteen-year-old Pi is by mistake turned into a fourteen-year-old by Antip, in her impressionistic claims that we are dealing with a Bildungsroman in which the protagonist is subjected to the most fierce conditions of life. The narrative technique resembles a 'network of lies' meant to convince the Japanese experts of Pi's incredible life on the sea, whereas the reader is seduced by means of the introductory chapter where characters seem to be taken from a 'spiritual comedy' that comes with 'interesting and novel information'. The myth of Scheherezade is brought into play when Antip discusses the 'nightmare on the sea' and she compares the accurate biological accounts in the novel with a chapter on animal behavior by the animal psychologist and ornithologist Konrad Lorenz. Like Căplescu above, Antip also refers to Moacyr Scliar's novel, *Max and the Cats*, mentioning the negative review by John Updike who inspired Martel in his idea for *The Life of Pi.* She concludes by suggesting an image of the novel seen as 'a parable of social order', in which the strongest survive.

Florin Irimia's *În barcă cu un tigru (bengalez, adult)/ In a Boat with an Adult Bengal Tiger* in *Observator cultural/ The Cultural Observer* and Magda Teodorescu's *Despre libertate și salvare/ On Freedom and Salvation* in *România literară/ Literary Romania* are reviews of the first translation of the novel which came out in 2004 at 'Humanitas' Publishing House. Irimia's approach is a narrative one, the entire critical piece focusing on the subject of the novel, with an emphasis on the relation between human beings, animals (illustrated by the events at the Pondicherry Zoo) and religion (i.e. Pi's faith in God, his embracement of Hinduism, Christianism and Islamism). Irimia's final comment and interpretation of the novel refers to *The Life of Pi* as "a realistic novel about unreal events, written in seriousness and

solemn joy" (2004: 27), a novel that would make us believe in God and not necessarily from an extrafictional viewpoint.

Magda Teodorescu's article published in the 'Translation Chronicle' combines a biographical approach with a narrative one. She starts by mentioning the impressive number of reviews devoted to Martel's book (more than a thousand) which announce that its author will become a classic whose works will be studied in schools. Teodorescu (2004: 26) explains this by the fact that the Canadian author rewrites the genre of the Bildungsroman in the 21st century without any 'visible premeditation' or 'experimental fury'. She speaks about a narrative which refuses its 'formal Scheherazadic destiny', i.e. the infinite combinations given by the name of Pi. In her discussion of the novel, the critic feels that the conception of freedom in Martel has nothing to do with the 'gentle philosophy' of Kipling that seemed counterfeited to Wilde. Moreover, since the main character discovers three religions (as a Hindu, be becomes a catholic and then a Muslim), Teodorescu agrees that it is a blessing to read about religion as simple human experience. These are the reminiscences of a Romantic philosophy that comes as a reply to Nietzscheanism in the beginning of a century that is marked by fundamentalism. She also makes reference to Michel Tournier's *Friday: Or the Limbo of the Pacific* where Robinson builds his world as time passes by; however, unlike Tournier's hero, Martel's Pi survives because he falls into oblivion, not counting the 227 days spent in the boat with the lion Richard Parker, named so because the officials had made a mistake. As far as the narrative is concerned, Teodorescu remarks that the second part of the novel seems dense and timeless, whereas the first one is subtly dislocated by the author's presence, as a witness and observer to Pi's salvation. From a philosophical perspective, the reviewer acknowledges the reason for this 'non-aggressive discontinuity' in the novel's structure as the symbols of faith are also saved along with Pi. She compares Pi, in his attempt to save spirituality, with Noah that saved sexuality, seen as a symbol of life. Teodorescu concludes that there is irony in the novel, the irony of a sceptic that affords to relax. This is illustrated at the end of the story by the reaction of the Japanese representatives to Pi's story.

The articles in *Cotidianul/ The Daily Newspaper* introduce the second translation from Martel's novel that was sold with the paper to the Romanian readers as part of the 'Literature Collection' (like Ondaatje's *Divisadero* and *The English Patient* and Gibson's *Neuromancer*). In *Yann Martel îi face concurență Seherezahei la spus povești/ Yann Martel Competes with Scheherazade in Telling Stories,* Ana Anastasescu presents Martel (2007b: 6) as a lover of zoological gardens and Indian culture. In the usual biographical approach of the newspaper, details on the life and works of the author are provided. Anastasescu also makes impressionistic claims related to his first novel, *Self* a story about the change of sexual identity, an Orlando of our days in the style of Virginia Woolf. As far as *The Life of Pi* is concerned, we are dealing with a famous novel (the Booker Prize is also mentioned) translated in more than 30 languages whose author, in order to write it, spent six months in India to visit mosques, temples, churches and zoological gardens, followed by a year of religious and shipwreck readings. In *Viața lui Pi, un nou capitol din istoria naufragiilor celebre/ Life of Pi, a New Chapter in the Story of Famous Shipwrecks,* Anastasescu (2007a: 8) quotes Margaret Atwood who compares *The Life of Pi* with *Robinson Crusoe, Gulliver's Travels* and *Moby Dick*; Ruth Padel from *The Financial Times* for whom Martel's novel is a reminder of Joseph Conrad; Salman Rushdie debating on the significance of writings such as *The Old Man and the Sea* and *Gulliver's Travels* and Gary Krist from *The New York Times* who found similarities between *The Life of Pi,* Defoe's novel and Aesop's fables. Other international critics that are referred to are Jonathan Heawood who speaks about the novel in *The Guardian* as a work that succeeded in eliminating all the clichés of the genre, Tim Adams from *The Observer* that compares the narrative strategies in Martel with 'dancing on the wire', Ulrich Sonnenschein from *Frankfurter Rundschau* who claims that Martel managed to

reconcile zoology with theology and the well-known novelist Ilija Trojanow who was fascinated by the permanent oscillation between man and beast in Martel's work. The film adaptation, still unreleased at that time, is also mentioned, the Romanian average readers being reminded that the potential director, Jean Pierre Jeunet is famous for motion pictures such as *Amélie* or *La cité des enfants perdus*. The much advertised film adaptation would only come out in 2012 under the direction of Ang Lee. Moreover, the approach adopted by Ioan T. Morar in his article, *Yann Martel, Viața ca o plută/ Yann Martel, Life as A Raft* published in *Cotidianul/The Daily Newspaper* is centred on the interpretation of the literary work, as an initiatic journey; due to the circumstances, Pi is forced to adopt the role of Noah, not for the sake of saving species, but in order to arrive safe at the end of his journey (2007: 6).

Mircea Gheorghe's *Dreptul de a lua de la alţii: Viaţa lui Pi/ The Right to Take from Others: Life of Pi* is the last article on Martel's novel published by a Romanian periodical before the movie release. The reviewer (2008: 18) argues that *The Life of Pi* is the novel of a strange adventure told with 'talent' and also a novel with philosophical pretenses. However, it does not go beyond the convenient and accessible level of vulgarization of Paulo Coelho's literature. As far as the characters are concerned, they are mainly sketched out in the manner of short fiction, the single round one being Pi who is compared to Robinson Crusoe and Richard Parker to Friday. Gheorghe also claims that the novel follows the conventions of the diary, being projected against a setting that replaces Daniel Defoe's cannibals with the island of algae, edible by day, carnivorous by night. The religious side of the book is also stressed, the Romanian critic arguing that each of the three adopted religions is rather a Trojan horse for Pi, who dissimulates skepticism behind the relativity of the dogmas. Considered to follow the line of postmodern magic realism, the book can be read as an eccentric adventure and a story of initiation where the animal characters (and Gheorghe cites the author) are given human features: the zebra stands for exoticism, the orangutan for maternity, and the hyena for cowardice. Furthermore, he notices that the postmodern game of the novel is useless, irrespective of its cleverness since the explicit showing of textual bivalence is didactic and uncomfortable. The article ends with a note on the dispute between Martel and the Brazilian writer whose book had inspired him. Mircea Gheorghe argues that there is no limit when it comes to finding inspiration in another author's work as long as the result is a sample of talent and intelligence.

As far as the second period of reception is concerned, the articles deal with Ang Lee's film adaptation of the novel. Thus, Brăileanu (2013) assesses that the movie adaptation of *The Life of Pi* was not an easy task; however, the novel deserved it if we were to recall that Martel received a letter from the US president Barack Obama himself who congratulated him for the literary masterpiece, deemed to be 'an elegant proof of God's existence and the power of stories'. Cojocaru briefly discusses the film adaptation, reminding the Romanian readers that Martel (2013) claimed that if he had to choose, he would not have turned his book into a film. Still, the most accurate piece of criticism is Andrei Gorzo's *Pi, Dumnezeu, Bazin şi cinematograful digital – Life of Pi/ Pi, God, Bazin and Digital Cinema – Life of Pi* in *Dilema Veche/ The Old Dilemma* (2013). Drawing on film theorists (André Bazin, Siegfried Kracauer) who argue that digital cinema brought an ontological gap with nature, as opposed to traditional cinema which preserves it, Gorzo (*ibidem*) assesses that *The Life of Pi* only provides us with epiphanies before 'a creation of God', i.e. the tiger and the island, flying fish, clouds or stars mirroring in a Pacific Ocean so clear that Pi seems to be floating on it. However, this is a pixel experience and has nothing to do with the slice of life offered by traditional cinema.

Conclusions

To conclude, after assessing the position of Canadian literature in the Romanian literary polysystem, which moves from margin at the beginning of the 20th century to centre in the era of globalization, we also established Yann Martel's place in the host polysystem. Thus, in terms of literary celebrity, he is as received in our country as William Gibson or Douglas Coupland, coming second after the most reputed Canadian authors (Margaret Atwood, Leonard Cohen and Michael Ondaatje). Generally speaking, the articles focusing on Martel's masterpiece *The Life of Pi*, either in its English or Romanian editions, both as film and novel, stress the personality of the author who was awarded the Booker Prize in 2002 for the work discussed. Few mentions are made about his other literary pieces, they are simply listed as less successful. The book is generally compared with works on a similar topic (*Robinson Crusoe, Gulliver's Travels, Moby Dick, Friday: Or the Limbo of the Pacific, The Old Man and the Sea*) which comes as no surprise since most Romanian reviewers, when dealing with the biographical presentation of Martel, mentioned that he spent time reading shipwreck-related literature. However, similarities are also found with other works such as Kipling's *The Jungle Book* or Aesop's *Fables*. This is probably due to the treatment of animals in the novel in the manner of the animal psychologist Konrad Lorenz (*cf*. Antip, 2003). The main character is compared with Noah by almost all critics and Pi's stories to Scheherezade's; in terms of power relations, Mircea Gheorghe identified Pi as Defoe's Robinson and the tiger as his Friday. The approaches of the Romanian critics are mainly biographical and impressionistic. International criticism is also referred to especially by the authors of *Cotidianul/ The Daily Newspaper* who, as in the case of previous novelists introduced within the same collection, employ a large amount of quotations from international reviewers of the work. Film theory is also brought into play when dealing with the movie (*cf*. Gorzo's references to André Bazin and Siegfried Kracauer). There are no articles of translation criticism and no considerations whatsoever on the quality of the translations from *The Life of Pi* are made in periodicals.

Bibliography

Anastasescu, Ana (2007a) "Viața lui Pi, un nou capitol din istoria naufragiilor celebre". In *Cotidianul*, no. 30, p. 8.

Anastasescu, Ana (2007b) "Yann Martel îi face concurență Seherezahei la spus povești". In *Cotidianul*, no. 29, p. 6.

Antip, Felicia (2003) "Cu tigrul în barcă". In *Adevărul literar și artistic,* no. 678, p. 15.

Brăileanu, Răzvan (2013) "Băiatul, tigrul și oceanul". In *Revista 22*, year XXIV (1193) (January 29 – February 4, 2013), available on: http://www.revista22.ro/baiatul-tigrul-si-oceanul-22103.html. Retrieved on June 16, 2015.

Căplescu, Romulus (2002) "Viaţa lui Pi: Nemaipomenita întâmplare a băiatului care a convieţuit cu un tigru". In *Adevărul literar și artistic*, no. 642, p. 11.

Cojocaru, Dragoș (2013) "Yann Martel: Eu n-aș fi adaptat *Viața lui Pi*". In *Suplimentul de cultură*, year IX, no. 380, p. 14. Available on: http://www.suplimentuldecultura.ro/numarpdf/SDC_380_low-res.pdf. Retrieved on June 16, 2015.

Dimitriu, Rodica (2000) "Translation Policies in Pre-Communist and Communist Romania. The Case of Aldous Huxley". In *Across Languages and Cultures* 1(2), pp. 179-192.

Even-Zohar, Itamar (2000) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". In Venuti, Lawrence (ed.) *The Translation Studies Reader*, London and New York: Routledge, pp. 192-198.

Gheorghe, Mircea (2008) "Dreptul de a lua de la alții: Viața lui Pi". In *Timpul*, no. 110, p. 18.

Gorzo, Andrei (2013) "Pi, Dumnezeu, Bazin și cinematograful digital – *Life of Pi*". In *Dilema veche*, no, 464, January 3-9. Available on: http://dilemaveche.ro/sectiune/film/articol/pi-dumnezeu-bazin-cinematograful-digital. Retrieved on June 17, 2015.

Hammill, Faye (2007) *Canadian Literature*, Edinburgh University Press.

Irimia, Florin (2004) "În barcă cu un tigru (bengalez, adult)". In *Observator cultural*, no. 239, pp. 26-27.

Latham, Sean and Scholes, Robert (2006) "The Rise of Periodical Studies". In *PMLA*, 121.2, pp. 517-531. Available on: http://www.modernist-magazines.org/modmag/files/userfiles/file/scholes-latham-rise-periodical-studies.pdf. Retrieved on June 16, 2015.

Lăcătușu, Tamara (2000) *Cultură și comunicare. Raporturi literare româno-engleze 1900-1950*, Iași: Junimea.

Morar, Ioan T. (2007) "Yann Martel, Viața ca o plută". In *Cotidianul*, no 31, p. 6.

Petraru, Ana-Magdalena (2014) "Canadian Imagery in Romanian (Para)Texts". In *Language and Literature. European Landmarks of Identity*, Selected Papers of the 10th International Conference of the Faculty of Letters Pitești, 14-16 June 2013, no. 13/ 2013, University of Pitești Press, ISSN 2344-4894, ISSN-L 1843-1577, pp. 54-69. Available on: http://www.upit.ro/uploads/facultatea_lit/ELI/Arhiva%20ELI/nr%2013,%202013_FINAL_25.04.2014.pdf. Retrieved on June 15, 2015.

Petraru, Ana-Magdalena (2013) "Canada As Seen by Romanian Rewriters". In *Modern Canada: Prejudices, Stereotypes, Authenticity/ Le Canada Moderne: Préjugés, Stéréotypes, Authenticité*, Magatrend University, Beograd 2013, ISBN 978-86-7747-484-3, pp. 125-135. Available on: http://www.sacs.org.rs/userfiles/MODERN_CANADA_web.pdf. Retrieved on June 15, 2015.

Teodorescu, Magda (2004) "Despre libertate și salvare". In *România literară* no. 36, p. 26.

York, Lorraine (2007) *Literary Celebrity in Canada*, Toronto/ Buffalo/ New York: University of Toronto Press.

Acknowledgements: This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

ZARAZA- ”DEMON DIN VIS, CARE TULBURĂ ȘI MINTE”

PUSKÁS-BAJKÓ Albina
”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: Zaraza, the courtesan who never falls in love. The ones who could have her for a night could enter the intimacy of her bed, but never had a chance at entering her heart. She strayed from her principles only once - in the summer of 1944 when she fell head over heels in love with Cristian Vasile, the only man who charmed her with his voice and songs: ”Ramona”, ”Light a cigarette”, "Nuşa", "Nunuţo", "I love the woman", "No!", "I did some foolish things for you", "A single star faded for you in the sky", "When the moon appears in the skies", "Lie to me", "Take me away again", "What would you like me to write to you?", "Why did you tell me you loved me?", "Why are you looking at me?", "Ilona", "Your eyes have charmed me" etc. Next to Zavaidoc, Jean Moscopol, Gion and Ion Pribeagu, the singer Cristian Vasile was a great personality of his era, becoming the king of popular music. He was a symbol of masculinity among his generation of singers, due to his presence on stage and his unique voice. ”God gave him an absolutely wonderful voice and fascinating stage skills. He was the ideal artist for many ladies from the period between the two world wars. His presence was magnetic, anywhere he was. The moment he appeared, all was quiet and everyone was listening. Mr. Cristian Vasile was singing”

Keywords: the „Gypsy woman”, femme fatale, witch, Little Paris, tangos, Cristian Vasile

Zaraza-când auzim acest cuvânt, ne vin în minte mai multe lucruri deodată, ea fiind titlul unui cântec interpretat de Cristian Vasile, unul dintre cele mai faimoase tangouri ale anilor interbelici din București, în stilul romanțelor tipice pentru epocă. Textul cântecului ne arată deja de la început toate elementele care vor contribui la alcătuirea mitului unei fete misterioase, voluptuoase, care poate nici nu a existat vreodată. Primele două rânduri ne-o arată ce pe o viziune nocturnă în natură, sugerând inocența, dar și pericolul iminent, deoarece nicio femeie respectabilă a vremii nu ar fi apărut singură seara într-un parc:

”Când apari, señorita, în parc pe-nserat

Curg în juru-ți petale de crin.”[1]

Următorul rând o arată ca o pe femeie pătimașă și păcătoasă, o revoluționară între femei, care a avut multă experiență în dragoste, fapt dovedit de pluralul ”patimi” și ”luciri”:

”Ai în ochi patimi dulci și luciri de păcat,”[2]

[1] *Zaraza*, text de Ion Pribeagu, muzica: Benjamin Tagle Lara, https://ro.wikipedia.org/wiki/Zaraza#Zaraza_.C3.AEn_literatur.C4.83_.C8.99i_film, accesat pe 14.07.15
[2] idem

Urmează trei rânduri care ne-o descriu în toată ființa ei carnală și atrăgătoare pentru privirile bărbaților din preajmă, irezistibil de frumoasă și erotică:

”Și ai trupul de șarpe felin.

Gura ta e-un poem de nebune dorinți,

Sânii tăi un tezaur sublim.”[3]

Deja o putem vedea ca pe un demon dar și un înger în același timp, o ambiguitate dilematică în mentalul bărbaților martori la plimbarea ei în parc:

”Ești un demon din vis, care tulburi și minți,

Dar ai zâmbetul de heruvim.”[4]

Bineînțeles, pretendentul vrea să știe câți au iubit-o înaintea lui, fiind conștient de faptul că și el își va pierde mințile din cauza ei, nebunia lui culminând în moarte:

” Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza,

Cine te-a iubit?

Câți au plâns nebuni pentru tine,

Și câți au murit?

Vreau să-mi dai gura-ți dulce, Zaraza,

Să mă-mbete mereu.

De a ta sărutare, Zaraza, vreau să mor și eu!”[5]

Zaraza nu face referire numai la cântecul respectiv, dar și la una dintre cele mai faimoase prostituate ale vremii, numite și podărese, deoarece își atrăgeau clienții pe podurile dâmbovițene din capitală. În povestea lui Mircea Cărtărescu, *Zaraza,* sau Zarada (cuvânt ce înseamnă ”minunată” în țigănește) era nelipsită din localurile de noapte bucureștene, unde a devenit centrul atenției datorită erotismului ei irezistibil oricărui bărbat. Dacă cercetăm puțin

[3] ibidem
[4] ibidem
[5] *Zaraza*, text de Ion Pribeagu, muzica: Benjamin Tagle Lara, https://ro.wikipedia.org/wiki/Zaraza#Zaraza_.C3.AEn_literatur.C4.83_.C8.99i_film

mai mult, vom vedea că *zaraza* înseamnă de fapt *bou,* despre care și cânta romanța originală din Uruguay.

”-Cum adică Zaraza?!(...)

- Sună așa, puțin exotic, trebuie să recunoști, prietene, râde el.

-Dar e numele unui bou...

-Nu, nu, nu e chiar numele boului, e un alint!

-alint, nealint, așa îl strigă pe bou.Ori, noi facem cântecul ăsta despre o femeie fatală, nu despre o bovină, fraților!”[6]

Zaraza se mai referă la curtezana care nu se îndrăgostește niciodată. Cei care aveau șansa să o aibă pentru o noapte, pătrundeau în intimitatea patului ei dar niciodată în inima ei. O singură dată s-a abătut de la principiile sale-în vara anului 1944, când s-a îndrăgostit nebunește de Cristian Vasile, singurul bărbat care a vrăjit-o pe ea și nu invers, cu vocea și cântecele lui nemuritoare: *”Ramona”, ”Aprinde o țigară”, ”Zaraza”, "Nuşa", "Nunuţo", "Iubesc femeia", "Nu!", "Pentru tine am făcut nebunii", "Pe cer s-a stins o singură stea", "Pe boltă când apare luna", "Minte-mă!", "Aprinde o ţigare", "Cărăruie, du-mă iar", "Ce vrei să-ţi scriu?", "De ce mi-ai spus că mă iubeşti?", "De ce te uiţi la mine?", "Ilona", "Ochii tăi m-au vrăjit"*[7] etc. Alături de Zavaidoc, Jean Moscopol, Gion și Ion Pribeagu, cântărețul Cristian Vasile era o mare personalitate a vremii, devenit regele neîncoronat al muzicii ușoare. Era un simbol al virilității din genrația sa de ”guriști”, prin prezența lui scenică, dar și prin vocea unică, ce-l caracteriza: "i-a dat Dumnezeu un glas absolut admirabil şi o prezenţă scenică fascinantă. Era idealul de artist pentru multe damicele, domnişoare din perioada interbelică. Prezenţa lui oriunde era magnetică. În momentul în care apărea se făcea liniște și se asculta. Cânta domnul Cristian Vasile"[8]

Chiar dacă *Zaraza,* cântecul s-a adeverit a fi un plagiat, noi ne putem bucura de un șlagăr imposibil de uitat, care ne aduce aminte de iubiri interzise sau femei frumoase, sau Bucureștiul, micul Paris, un oraș ce se transorma tocmai în momentul de glorie al lui Cristian Vasile, într-un oraș cosmopolit care a primit o aură aparte tocmai datorită personalităților din

[6] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 108
[7] Elise Stan, *Savoarea cântecului*, pe http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/cristian-vasile/savoarea-cantecului-319296.html , acesat pe 13.07.15
[8] Mihai Ştirbu, pe http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/cristian-vasile/o-epoca-319294.html, accesat pe 13.07. 15

poveștile noastre. Viața pulsa în veritabila capitală europeană, unde Cristian avea să devină cel mai mare diseur. Misterul din jurul lui este de fapt misterul orașului, un mister al tangoului senzual, un dans ireal, ca apariția poveștii Zaraza pe buzele admiratorilor și admiratoarelor marelui cântăreț. Dansul și cântecele sunt în general răscolitor și înduioșător, dar *Zaraza,* melodia, la fel ca figura femeii din cântec a provocat o isterie printre fanii cântărețului, care și-au țesut tot felul de povești, mituri urbane în jurul personajului, unica femeie care a reușit să-l facă să sufere pe marele diseur, și el, unicul bărbat de care curtezana materialistă s-a îndrăgostit cu adevărat. Legenda lor încă fascinează, mai ales misterul tragic al fetei necunoscute, dar adorate până în ziua de azi, înger și diavol, Madonă și prostituată în același timp.

” Cine s-ar fi gândit acum mai bine de 80 de ani că piesa *Zaraza* o să scrie istoria... sau o să fie parte a istoriei scrise. Totuși și aici au fost destule contrarii. Ceea ce e clar e că melodia este un tango, preluată în condiții neclare, se presupune că este un plagiat după un tango uruguayian omonim, compus de Tangos de Disco Nacional de la Cine Teatro Cervantes din Montevideo, interpretat de orchestra Francisco Canaro. Sofia Bozan îl cântă un an mai târziu la Paris. A fost înregistrat de Jose Razzano, cu acompaniament de pian și orchestră, de Ignacio Corsini de Francisco Canaro și de Rodolfo Alberto Biaggi. În Polonia, wiera Gran și Albert Harris înregistrează și ei Zaraza, în 1939, sub titlul Gdy ghitara gra pioseknę”. Și în acest caz, ca și în varianta românească, situația dreptului de proprietate intelectuală asupra muzicii este neclară. Cântecul a câpătat valoare de simbol în zona muzicii ușoare. Textul cântecului sugerează existența unei femei cu acest nume, fapt care a generat, în timp, o imagine de femeie cu numele de Zaraza, existentă în imaginarul colectiv românesc”[9] Zaraza este un mit, o legendă urbană, care fascinează bărbații în continuare. Mă voi concentra în analiza mea pe imaginea ei din trei opere: povestioara *Zaraza*, de Mircea Cărtărescu, din volumul *De ce iubim femeile,* apărut în 2004, romanul *Zaraza,* de Andrei Ruse, apărut în 2014 și filmul Supraviețuitorul, regizat de Sergiu Nicolaescu în 2008.

Deși pare o figură stereotipică (țigancă, prostituată și un fel de vrăjitore) Zaraza este greu de definit, dovadă fiind și încercările de a stabili cu precizie cine a fost sau nu a fost ea. Caracterizările, metaforele prin care încearcă bărbatul (scriitor, regizorul, bloggerul, jurnalistul) să îi dea un contur sunt foarte variate, și în multe cazuri, contradictorii:

[9] https://vladtataru.wordpress.com/2010/01/, accesat pe 15.07.15

Ea este numită în patru feluri în povestea lui Mircea Cărtărescu, toate denumirile fiind exotice și atrăgătoare, deși una dintre ele ”țiganca”, poate avea și conotații pejorative:

”Minunata”, (p.136), ”Țiganca” (p. 141), ”fermecătoare țigancă” (p. 141), ”draga, neuitata Zaraza”(143)[10]

În romanul lui Andrei Ruse, cu toate că ea apare numai de trei ori (la început, la mijloc și la sfârșit- dar aici numai ca o memorie minunată), expresiile care caută în zadar să-i dea un nume abundă, variațiile fiind infinite: de la ”stafie” la ”zeiță” sau ”podăreasă” ea se regăsește în fiecare, schimbându-se după cel care o menționează, fiind curtezana ori acrița ideală, după caz: ”parcă o stafie” , ”o domnișoară superbă” (p18), ”o podăreasă”, ”o prostituată”, ”o țigăncușă frumușică, foarte aranjată de niște mâini murdare” (p.20), ”frumoasa zeiță”, ”o stimabilă domnișoară”, ”frumusețe inegalabilă” (p.21), ”nu o simplă modistă” (p.22), ”o muiere frumoasă”, ”domnișoara frumoasă fără nume”, ”muza nopții de la Kogălniceanu” (p.23), ”tânăra domnișoară fără nume”, ”minunăție de fată”, ”frumoasă curtezană” (p.27), ”frumoasa prințesă”, ”o femeie”, ”zâna zânelor”, ”muza fără nume” (p.29), ”tânăra duduiță” (p.29), ”frumoasa domnișoară fără nume” (p. 31), ”Zaraza, numele unui bou”, ”femeie fatală”, ”nu o bovină” (p. 31), ”femeie nemaiîntâlnit de frumoasă”, ”o femeie înaltă și suplă”, ”o copilă”, ”de parcă ar fi fost desenată de-a dreptul” (p. 155), ” muza care îi purtase pașii în noaptea aceea minunată de la Răcaru”, ” un vis”, ” nu era orice femeie”, ” chipul acela magic, care i-a bântuit atâtea nopți și rugăciuni” (p. 156), ” frumoasa femeie” (p. 157), ” Domnișoara Coincidență” (p. 159), ”inimă rece”, ”un suflet la fel de minunat precum frumusețea (ei)”, ”eleganță și feminitate la stadiul de artă” (162), ”O adevărată frumusețe a naturii, în toată splendoarea ei, gata să fie dezlănțuită”, ”ca un tablou”, ”De parcă fiecare centimetru al ei ar fi avut un zeu” (p. 166), ”ca o melodie”, ”ca un tangou, poate cel mai frumos creat vreodată. Cu o linie melodică erotică de-a dreptul și versuri pe care nici eu nu ni-l puteam imagina, rupte din Rai.” (p. 166), ”damă de companie” (p. 168), ” o femeie de o frumusețe nemaiîntâlnită”, ” O muză ca dintr-un vis”, ” O țigăncușă elegantă, o modistă de lux, dar așa cum n-ați crede că poate exista” ” mincinoasă”, ” o astfel de zeiță”, ” frumoasă și gingașă”, ” Fragilă și feminină ca o floare”, ” perfectă”, ” Toată parcă venită din altă lume”, ”femeie ideală”, ”v-ar depăși imaginația”, ”zeița din ea și muritoarea din ea” (p. 332)

Chiar ea se definește cel mai corect, înfățișând talentul ei crud de a-și schimba înfățișările după placul și portofelul bărbatului: ” Ce contează? Eu vând iubirea câte-o noapte.

[10] Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Humanitas, București, 2004

Sau o oră. Pot fi orice vă doriți dumneavoastră. Dacă într-adevăr vă place, pot să fiu, cum s-ar spune, emoționată. Și să vă sărut tandru și să mă prefac că sunt vrăjită de romantismul dumneavoastră. Câteva minute, o zi, o săptămână, cât vă permiteți. Dar am fost sinceră și v-am oferit un sărut sincer, ar trebui să fiți recunoscător. (161)"[11]

În sfârșit, câteva metafore care își dau silința să o contureze pentru internautul contemporan:"Legenda frumoasei Zaraza, ţiganca pe care o iubeau nebuneşte lăutarii din Micul Paris", " prostituată de lux deosebit de frumoasă", " cea mai frumoasă ţigancă din Micul Paris", " o frumuseţe dumnezeiască", " una dintre curtezanele de lux ale Micului Paris"[12], "unul dintre cele mai halucinante mituri urbane"[13], " frumoasa țigancă Zaraza", "o țigancă deosebit de frumoasă, cu un farmec exotic distilat, secole la rând, în sângele rasei sale", "o prostituată de lux, frecventată doar de lumea bună", "o curvă extrem de scumpă", "o femeie rece, calculată"[14],"privirile și replicile zemos-languroase de pisici în călduri ale divei Zaraza (Ileana Lazariuc)"[15],"preafrumoasă iubită a rivalului", "o femeie superbă", " o obsesie Zaraza"[16],"una dintre cele mai cunoscute curtezane ale micului Paris, o femeie întreținută care își alegea bărbații după portofel"[17]. Vrăjitoarea-prostituată țigancă prezintă trei fețe ale alterității în fața bărbatului alb, atras inevitabil de ea, în timp ce îl și respinge atitudinea ei de femeie care nu intră în nicio categorie cunoscută de el. Ea este o femeie care refuză să iubească și să se căsătorească, refuză să poarte rochii corespunzătoare unei femei respectabile, chiar studiind arta seducției, devenind expertă în ea, dar trebuie să fie pedepsită de societate-aroganța ei de femeie care este încântată de ea însăși, care numai pretinde să-i facă pe plac bărbatului trebuie răsplătită cu răzbunarea moravurilor bune.

Mă întreb, de ce atâta revoltă în ființa ei, de ce trebuia să aparțină deodată la trei minorități- să nu menționăm faptul că era de ajuns să fie femeie și nu îi era ușor. Faptul că s-a născut țigancă o dezavantajează de la începutul vieții: "Femeia foarte tânără ce-și făcuse

[11] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014

[12] http://adevarul.ro/news/bucuresti/poveSti-bucureSti-audio-legenda-frumoasei-zaraza-tiganca-iubeau-nebuneste-lautarii-micul-paris-existat-nua-1_50bde9357c42d5a663cfcc16/index.html, accesat pe 14.07.15

[13] http://utopiabalcanica.net/2009/09/16/zaraza-te-ar-focul/, accesat pe 10.07.15

[14] http://cultural.bzi.ro/zaraza-legenda-iubirii-decapitate-4617

[15] Angelo MITCHIEVICI, *Pistoliada-ultimul fum, ultimul cartuș*, http://www.observatorcultural.ro/Pistoliada-ultimul-fum-ultimul-cartus...*articleID_19628-articles_details.html

[16] Stelian Tănase, *Zaraza all inclusiv*, http://www.observatorcultural.ro/Zaraza-all-inclusive*articleID_18497-articles_details.html

[17] Ștefan Agopian, *Selari - strada cu bordel din Centrul Vechi*, http://timp-liber.acasa.ro/noutati-290/selari---strada-cu-bordel-din-centrul-vechi-13066.html

intrarea, în seara fatală când a început totul, în localul Vulpea Roșie de pe Șelari, la brațul unui ins oarecare dintr-un grup vesel, era într-adevăr țigancă, avea fața aspră, buzele ca de bărbat senzual și părul atât de negru și lucios, încât de bună seamă că fusese dat cu pumni întregi de ulei de nucă." Descrierea lui Cărtărescu nu este chiar o descriere a unei *femme fatale*, numai continuarea schimbă situația și o schimbă dintro țigancă masculină, cu fața aspră, într-o damă: " Purta o rochie verde praz, cercei baroc de strassuri și pantofi de asemenea cu strassuri sclipitoare pe catarame."[18]

Nici felul în care, emoționată de cântecul dizeurului, merge după el în culise, și îl caută prin cârciumi, stând cu el la taclale în timp ce soarbe din absinth și se duce acasă cu el din prima noapte nu ne duce cu gândul la o femeie sofisticată de înaltă societate: "Țiganca stătuse jumătate de ceas ca pe ace și ieși după el. Intră în odaia improvizată a artiștilor, unde dădu peste îmblânzitoarea de șerpi despuiată pe jumătate, gâdilată de dresorul de porumbei și râzând vulgar. Cristian Vasile era la cârciuma din preajmă. Nu mânca niciodată în localul în care cânta. Îl găsi la cârciumă, stând la o masă, singur, cu un pahar de absint. I se așeză în față. Băură împreună, vorbiră ore-n șir (ce-și spuseseră nu vom ști niciodată), se apucară de mână, ascultară înlănțuiți viora arsă a unui țigan bătrân și, adânc în noapte, plecară amândoi."[19]

În romanul *Zaraza*, cei trei băieți care au zărit-o, sunt nedumeriți. O găsesc extraordinar de frumoasă, totuși le este frică de ea, stând singură pe trotuar și făcând afaceri cu doi țigani care par a fi peștii ei: " În timp ce el și Pribeagu au început să se certe pe faptul că era sau nu o prostituată, că era sau nu doar o țigăncușă frumușică, foarte aranjată de niște mâini murdare, care își făceau veacul oferind protecție la Crucea de Piatră sau alte zone în care oamenii gustau din plăcerile vieții"[20]

La sfârșitul romanului, ea apare în povestea lui Cristian, neputând să scape de menționarea naționalității sale până și în cea mai înduioșată descriere a evenimentelor din trecut: "O țigăncușă elegantă, o modistă de lux, dar așa cum n-ați crede că poate exista. Cu ochii ei mari și negri, în care te puteai pierde secole întregi. Privirea mincinoasă care îți șoptea

[18] Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Humanitas, București, 2004, p. 136
[19] Idem, p.141
[20] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 20

că te iubește numai pe tine și îți făcea tot corpul să tremure, iar inima ți-o lua razna numaidecât."[21]

Faptul că a devenit prostituată o face și mai periculoasă pentru imaginarul pretendenților care se îndrăgostesc de ea fără să vrea, pierzându-și mințile, căci ea este incapabilă de dragoste: " Șantanurile atrăgeau o clientelă veselă și petrecăreață, între care distingeai nu rareori ofițeri germani însoțiți de femei de lux, femei fără oase, cum le-a spus cineva, cele mai multe întreținute de unul sau altul, dar destule și dintre cele care nu se jenau să-și afișeze tariful pe ușa lor din hotelul în care primeau mușterii. Una dintre ele era Zaraza, și povestea ei m-a emoționat întotdeauna nu prin ciudățenia ei nemaivăzută, cât prin faptul că e adevărată. Zaraza, mai precis Zarada, este un nume țigănesc tradițional. El înseamnă Minunata"[22] Cei trei băieți care o zăresc pe trotuar, chiar dacă sunt extrem de atrași de ea, se bucură când ajung la concluzia că este prostituată- în cazul acesta, ei au ocazia s-o posede-plătind-o bineînțeles: " Dar când să se apropie, doi țigani o abordează pe domnișoară și încep să discute afaceri.

"-E o podăreasă, copii, concluzionează dezamăgit Mamutu. Stați cuminți.

-Ah, ce piatră de pe inimă mi-ai luat, râde Pribeagu. Înseamnă că există o șansă să o atingem."[23] Când într-un final îndrăznesc s-o abordeze, ea le și explică obstacolul dintre lumea ei și al lor, ea- damă de companie care nu mai crede în nimic, decât banii, ei- bieți studenți romantici: " - Domnișoară fără nume, credeți în dragoste la prima vedere?

-La prima, la a doua, la a treia, cred în orice dragoste ar fi atâta timp cât există blănuri, bijuterii și portofele uitate pe noptieră. (...)

- Domnule Vasile, nu mă cunoașteți și ar fi mai bine nici să nu doriți asta. Eu nu sunt o simplă modistă care să iasă cu oricine."[24]

Fiind o curtezană extrem de materialistă, nefiind interesată nici măcar de tânărul student fără bani Cristian Vasile, la începutul carierei, deși uitându-se la el, simțea o căldură neobișnuită în inimă, după cum apare în roman. Interesul ei financiar o face să pară rece și calculată, incapabilă de vreun sentiment uman, totul fiind un act teatral pentru ea, făcându-și intrarea în bar la brațul unui client german înstărit: "(...)în sfârșit tânăra domnișoară fără nume intră în salon. Și nu singură, ci cu un domn înalt, blond, bine făcut, care aducea mai mult a

[21] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 332
[22] Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Humanitas, București, 2004, p. 136
[23] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p.332
[24] Idem, p. 22

neamț decât a român.(...)Dar Cristi amuțise la vederea minunăției de fată. Și un sentiment de gelozie nemaiîntâlnit îi invadase to trupul. De gelozie și neputință, știind că cele câteva hârtiii și monede pierdute prin buzunare n-au cum s-o miște pe frumoasa curtezană."[25] Gelozia îl motivează-nu numai în noaptea respectivă să devină cântăreț, și nu unul oarecare, ci cel mai renumit, cel mai faimos, să nu mai ducă lipsă de bani niciodată-în cazul în care se va mai întâlni cu ea- să poată să o cumpere măcar pentru o noapte. Când în sfârșit, după șapte ani, o regăsește, ea își repetă principiul de femeie independentă, plătită să iubească, nevrând vreodată să se îndrăgostească de nimeni, neștiind ce pasiune o așteaptă: " Ce contează? Eu vând iubirea câte-o noapte. Sau o oră. Pot fi orice vă doriți dumneavoastră. Dacă într-adevăr vă place, pot să fiu, cum s-ar spune, emoționată. Și să vă sărut tandru și să mă prefac că sunt vrăjită de romantismul dumneavoastră. Câteva minute, o zi, o săptămână, cât vă permiteți. Dar am fost sinceră și v-am oferit un sărut sincer, ar trebui să fiți recunoscător.(...) -Eu nu am să vă iubesc, domnule Vasile, înțelegeți asta."[26] Cristian îi plătește o cameră de hotel pentru două zile, o ține acolo, până când îi aduce o haină de blană, un colier de diamante și un portofel de damă. Prețul ei este usturător de mare, dar trubadurul știe că numai din cauza ei a devenit ceea ce este. Ea era singura femeie care l-a respins-tânăr și sărac fiind, ea era singura femeie pe care nu a putut să o posede,și acum este momentul lui mult așteptat. Zaraza se dezbracă în așteptarea lui, făcând ceea ce face ea cel mai bine: îl așteaptă pasivă, fără haine, oferindu-și carnea în schimbul banilor. Dar Cristian nu vrea să facă dragoste cu ea, îi verifică trupul aproape perfect cu mare atenție, fără să scape vreun detaliu. Scopul lui este să găsească un cusur în perfecțiunea ei, și îl și descoperă: secretul ei cel mai rușinos- are degetele de la picioare lipite. În momentul descoperirii, bărbatul simte că în sfârșit a îmblânzit-o, găsind-o frumoasă numai împreună cu cusurul trupesc respectiv. Niciun alt bărbat nu a observat secretul ei, numai Cristian. Îi explică cum defectul ei de fapt o fac și mai unică și atrăgătoare în ochii lui : "Ești exact ca o melodie. Ca un tango, poate chiar cel mai frumos creat vreodată. Cu o linie melodică erotică de-a dreptul și versuri pe care nici eu nu ni le puteam imagina, rupte vdin Rai. Iar degetele tale (degetele mici de la picioare lipite-nota mea) sunt falsarea de care interpretul are nevoie ca să facă dintr-o piesă, ce-i drept, minunată, una care nu se poate uita niciodată. Care să rupă din perfecțiunea care poate deveni plictisitoare, e nota aceea care

[25] Ibidem, p.27
[26] Ibidem, . 161

umanizează totul. Ca o greșeală de tipar voită, care să dea culoare cuvântului și să atragă atenția asupra lui."[27]

După această poetică a frumuseții ei trupești, o lasă, fără să se atingă de ea, efectul lui asupra ei fiind resimțit în sfârșit. Într-un fel, el a fost singurul care a posedat-o cu adevărat, primind un sărut de la ea, prostituatele fiind renumite pentru neacordarea sărutului în timpul actului plătit, numai persoanei iubite. El i-a răpit inima, și nu a vrut-o ca și amantă. După noaptea respectivă, Zaraza nu și-a mai vândut trupul niciodată.

Vraja ei o face și mai râvnită dar și mai deranjantă pentru cei ce o contemplează, ea devenind o țigancă periculoasă care îi face pe bărbați să o ia razna, prin simplul fapt că a dus arta seducției la perfecțiune, și că nu îi pasă de inimile zdrobite sau de privirile geloase ale femeilor înebunite la rândul lor din cauza șarmantului diseur, care o cheamă pe fermecătoarea țigancă "nebuna lui adorată"[28] Efectul ei asupra lui Cristi nu se evaporează nici după moartea ei prea tragică, prea violentă. Faptul că au ucis-o dușmanii lui, îl lasă pe Cristi înnebunit de durere, care de atunci încolo nu mai era el însuși: ochii îi străluceau din cauza smintelii, mușca din mese de cârciumă, umbla ca o stafie, nefiind capabil să participe la înmormântarea ei. Bineînțeles, la înmormântare, un alt fenomen tipic pentru vrăjitoare s-a observat: parcă ea îi privea din sicriu pe ceilalți, nelăsându-i nici în moarte să o privească ca pe un tablou cu femeie moartă și pasivă: "Zaraza fu arsă la Crematoriul Învierea, care atunci se afla undeva în preajma gropii Tonola. Asistase o mare de oameni în lacrimi, nu și Cristian Vasile. Pe drumul spre crematoriu, mărețul dric de abanos sculptat, tras de cai mascați, vădea prin geamurile de cristal o frumusețe de femeie cu ochii deschiși, căci pleoapele cu gene lungi nu voiseră să coboare cu nici un chip peste ochii negri ca smoala. Cenușa fetei umplu o urnă ce avea ca toarte doi îngeri de fier forjat."[29] Durerea pierderii i-a luat mințile amărâtului bărbat, forțându-l să fure urna ei, să îi mănânce cenușa, lingură cu lingură, timp de 3 luni. În filmul *Supraviețuitorul*, regizat de Sergiu Nicolaescu, Zaraza apare neînfricată de moarte, spunând că ceea ce ți-e scris pe frunte este inevitabil oricum. Ea citește celorlalți destinul din palme la Vulpea Roșie, spunând de exemplu comisarului că îi vede vraja în liniile mâinii.

Apariția ei bruscă la începutul romanului îi fac pe băieți să se gândească la o stafie, atât de stranie este ea: "Dar când ajung s-o taie spre Cișmigiu, picioarele li se împleticesc și rămân blocați, privind parcă o stafie. (...) Avea o rochie de seară neagră fără mâneci, iar

[27] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 166-167
[28] Mircea Cărtărescu, *De ce iubim femeile*, Humanitas, București, 2004, p. 141
[29] Idem. P. 142

brațele subțiri, brune îi alunecau precum un voal pe lângă corpul lung de felină. Rochia se termina deasupra genunchilor, lăsând să se vadă atunci când păşea, foarte puțin, începutul unor coapse fragede, pufoase, despre care Pribeagu a gândit imediat că ar trebui să fie material de făcut cele mai catifelate lenjerii de pat în care îți pierzi trupul.

-M-am îmbătat eu sau chiar lucește? A şoptit Cristi.

-Cred că sunt mărgele, i-a spus Mamutu.

-Ce bine ar fi să fie mărgele..."[30]

Băieții se tem de apariția stranie dar sunt și extrem de curioși în legătură cu ea, neavând nicio experiență cu țigănci sau prostituate sau vrăjitoare înainte, efectul ei asupra lor este devastator, ei râmân muți de frică, de tot ce se petrece în inima lor inocentă la vederea acestei curtezane irezistiile, magice: " Cristi era fermecat de chipul ei angelic, de ochii ei mari și negri, de nasul mic și subțire, de buzele mari , cărnoase, pe care îți venea să le muști să vezi dacă sunt umplute cu miere.(...) Dar nici Cristi, nici Pribeagu nu se pot urni din loc, paralizați încă de frumusețea domnișoarei."[31] Simt că dacă nu o urmăresc la cârciuma menîionată de ea, vor regreta amar toată viața, vor rămâne ologi, își vor pierde respirația, tinerețea, tot ritmul lor de viață- pare că fata i-a fermecat total, ei și-au pierdut și ultima speranță că se gândesc lucid. Sunt marcați pentru totdeauna de frumusețea orbitoare.

Peste șapte ani, când o revede, Cristi amuțește iarăși, vraja ei acționând instantaneu asupra lui. Când o observă, el nu mai are curaj să-și continue drumul, trebuie să se oprească, s-o contempleze. Ea pare venită dintr-o altă lume, este parcă pictată, nu vie. Inima lui Cristi se sincronizează cu sunetul tocurilor sale, în timp ce ea se apropie de el, albă, strălucitoare, emanând parfumul primăverii, ca ființele din basme:

"Într-o dimineață de mai a lui 1935, (...) Cristi a zărit ieșind din faimosul Grand Hotel du Boulevard o femeie nemaiîntâlnit de frumoasă. Nu a îndrăznit să-și continue drumul, deși era obosit după concert(...) Era o domnișoară înaltă și suplă, cu picioare lungi, atât de fragile în perfecțiunea mișcării lor, încât ți-ar fi fost frică să le atingi, de parcă ai fi putut să le zgârii cu un gest nepotrivit. Purta o rochie neagră, scurtă, fixă pe corp, ce-i punea în evidență trăsăturile senzuale, șoșldurile ferme și talia atât de fină, aproape ca a unei copile, iar mărimea sânilor, nici prea mici, dar nici prea mari, ca să fie vulgari, era atât de potrivită, de parcă ar fi

[30] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 18
[31] Idem, p. 20

fost desenată de-a dreptul. Mersul ei felin făcea inima lui Cristi să bată în rimtul tocurilor ei, care se loveau violent de piatra trotuarului. Purta niște pantofi simpli, cu un șiret legat deasupra gleznei fragile, care se asortau cu mânușile, cureaua din jurul taliei și pălăria pe care o purta într-o parte, toate albe, strălucitoare. Avea o geantă micuță, tot de culoare deschisă, tot de culoare deschisă, cu flori care se potriveau cu parfumul crud de primăvară ce îl emanau mișcările ei. Când s-a propriat de el și i-a putut simți acea mireasmă proaspătă, inconfundabilă, abia atunci Cristi a recunoscut-o pe domnișoara fără nume"[32]

Atuul trubadurului dispare, vocea lui se subțiază, tremură tot corpul lui, și nu îi vine să creadă că fața aceea magică nu este o nălucă. Deși ea nu pare conștientă de puterile ei extraordinare, el îi povestește cum, în urmă cu șapte ani, el s-a urcat pe scenă, scăpând de toate inhibițiile lui de dinainte, riscând să se facă de râs- dar nu conta era fermecat de ea! Și a cântat cu o pasiune atât de mare încât până și ea l-a amintit după șapte ani, încât viața lui s-a schimbat total, el devenind dintr-un student sărac cântăreț, cel mai bine plătit, și în același timp, cel mai popular din capitală, cunoscut fiind și în afara țării, la Berlin, la Beirut, Cairo și Viena. În memoriile lui, ea devine și mai periculoasă, de ea depinzând toată fericirea sau nenorocirea bărbatului: " Cu ochii ei mari și negri, în care te puteai pierde secole întregi. Privirea mincinoasă care îți șoptea că te iubește numai pe tine și îți făcea tot corpul să tremure, iar inima ți-o lua razna numaidecât. Zâmbetul îi era ca al unui înger, iar dacă reușeai să o faci să râdă, cu glasul ei de copil și gropițele mici care se formau pe obraji, vai! Dacă o făceai să râdă, aveai impresia că ai descoperit fericirea. Iar dacă o făceai să plângă, lumea se termina de îndată."[33] Buzele ei erau niște buze blestemate, când te sărutau, ai uitat de toate celelalte femei din viața ta, în prezența ei parcă erai drogat cu hașiș, timpul stătea pe loc, fiecare clipă părea o eternitate. Întrebat de ce nu s-a căsătorit cu ea, pe Cristi îl bufnește râsul, prima dată susținând că nu vroia să-i ia libertatea femeii, după aceea, amai sincer, vorbește despre primejdia care îlpândea pe oricare bărbat care vroia să o captureze: iubirea ei era o iubire fatală: " Să închizi o astfel de zeiță într-o colivie și să nu o lași să zboare? Cum să mă gândesc la un așa lucru necugetat? Iubirea Zarazei era, este de fapt, atât de puternică, încât te-ar omorî dacă ar dura mai mult de câteva zile, momente pe care nu le vei uita și de care îți vei aminti până la adânci bătrânețI. Dar pe atât de frumoasă și gingașă. Fragilă și feminină ca o floare, dacă te lăsai pierdut de vraja ei, îți pierdeai mințile și chiar viața."[34]

[32] Ibidem, p.155-156
[33] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014, p. 332
[34] Idem,p. 332

Țiganca prostituată deci, crescută în mahalaua Bucureștiului putea să aibă un destin diferit, ca alte țigănci sau alte prostituate literare. Să ne gândim la prostituatele din literatura engleză din era victoriană: ființe inocente care au fost folosite de vreun violator ordinar care le-a lăsat să devină fete de stradă. Dar în tradiția victoriană, ele își ispășesc păcatele, devenind soții și mame la un moment dat. Nu și țiganca noastră. Ea a trebuit să moară ucisă tot de țigani, plătiți, ca și ea. Dacă tot era o fermecătoare vrâjitoare, de ce trebuia să fie și țigancă? Iată cum explică Ioan Pop-Curșeu în cartea sa *Magie și vrăjitorie în cultura românească:*

”Istoria culturii europene prezintă un foarte curios fenomen, anume acele al asocierii vrăjitoriei și magiei- în special în formele diabolice- cu membrii grupurilor minoritare din punct e vedere etnic, social sau religios: evreii în Occident și țiganii în Răsărit. Acestei scheme, care nu trebuie luată ca fiind absolută, (...) i se suprapune încă un element: femeia, aflată pe poziții de inferioritate socială, este cea care intră cel mai adesea în legătură cu forțele malefice. Evereica-magiciană sau țiganca-vrăjitoare reprezintă, pentru mentalitatea popoarelor care au trăit în strânsă interdependență cu respectivele grupuri etnice, mari constamnte ale imaginarului, clișee în care se topesc laolaltă realități istorice și fantasme, frici viscerale și dispreț pentru tot ceea ce este ”diferit” și ”străin” ”.[35]

Imaginea hipnotizantă a Zarazei este de fapt un amalgam de elemente, toate ideale pentru a face din ea o *femme fatale.* Aparițiile ei pe trotuar, în baruri sunt seducătoare deoarece ea și-a concentrat toate energiile de-a lungul vieții într-o singură direcție, având un scop bine conșientizat: seducția bărbatului. Ea a dus la perfecțiune existența femeii, prin exagerarea tuturor componentelor ce contribuie la construcția femeii perfecte. În timp ce bărbații din jurul său acționează, urmărindu-și carierele și interesele într-un mod activ, ea apare, într-un mod pasiv, ca o operă de artă. ”Bărbații privesc femeia. Femeia se privește fiind privită. Aceasta definește nu numai relațiile dintre bărbați și femei dar și relația femeii cu ea însăși. Supravegherea femeii din ea însăși este un bărbați; supravegheatul este femeie. În acest fel, ea se preschimbă într-un obiect al viziunii: o priveliște.”[36]

Prezență uluitoare care se manifestă ”în gesturile, vocea, opiniile, expresiile, îmbrăcămintea, împrejurilmile alese de ea, gusturile ei, de fapt nu există nimic în ceea ce face ea care să nu contribuie la prezența ei. Prezența ei este atât de intrinsecă persoanei sale că

[35] Ioan Pop-Curșeu, *Magie și vrăjitorie în cultura română*, Polirom, Iași, 2013, p.184
[36] John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972, p.47

bărbații au tendința de a se gândi la ea ca la o emanație fizică, un fel de parfum sau aură."[37] Bărbații sedusi de ea o adoră, o venerează, dar în același timp le este și frică de ea. O glorifică, identificând-o cu perfecțiunea întruchipată, numind-o "frumoasa zeiță", "muza nopții", "frumoasa prințesă", "zâna zânelor", "femeie fatală", "chip magic", "o adevărată frumusețe a naturii", " De parcă fiecare centimetr al ei ar fi avut un zeu", "o astfel de zeiță", "perfectă...Toată parcă venită din altă lume"[38]. Deși glorificată în felul acesta, ea trebuie îmblânzită și stăpânită de cei ce visează la ea, în glorificarea ei vo vedea nu neapărat venerația ei, ci o repercutare, o reflecție a anxietății masculine în fața femeii vrăjitoare, primejdioase: " Vrăjitoarea este antiteza Madonei. Ea este o femeie atât de impregnată cu sexualitatecă simpla ei existență devine o amenințare îngrozitoare pentru bărbat. Poate fi văzută ca o femeie ușoară, poate fi considerată nebună, dar esența ei este îndrăzneala ei să provoace autoritatea masculină, încercând să aibă vocea ei proprie."[39]

Zaraza se uită la ea însăși, fiind mulțumită de priveliște, ea nu așteaptă bărbatul să vină la ea, ci îl provoacă prin mersul felin, prin rochii prea scurte pentru moda vremii, prin faptul că nu iubește cu adevărat, că minte, ea atâță dorințele după care lasă totul în urmă, râzând. Este o prezență sexuală, erotică în animalitatea ei, este egoistă în plăcerile ei efemere. Toți vor să o definească, să o limiteze la o ființă mai ușor de înțeles, dar este imposibil să o închizi între limite. Sărutul ei ucide. Este vrăjitoare pentru că este crudă și amenințătoare, pentru că este puternică, "o proiecție complexă a tuturor fanteziilor și fricilor maculine într-o imagine înjosită dar extrem de dorită și periculoasă a sexualității feminine deformată de proiecția însăși."[40]

ACKNOWLEDGEMENTS : To the Project „Sistem integrat de îmbunătățire a calității cercetării doctorale și postdoctorale din România și de promovare a rolului științei în societate"

Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/133652

[37] Idem, p.46
[38] Andrei Ruse, *Zaraza*, Polirom, București, 2014
[39] Jane M. Ussher, *Fantasies of Femininity, Refraiming the Boundaries of Sex*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1997, p. 144
[40] Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London: Routledge, 1988, p.144

REFERINȚE PRIMARE:

1. Cărtărescu, Mircea, *De ce iubim femeile*, Humanitas, București, 2004
2. Ruse, Andrei, Zaraza, *Polirom*, București, 2014

REFERINȚE CRITICE:

1. Berger, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972
2. Pollock, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London: Routledge, 1988
3. Pop-Curșeu, Ioan, *Magie și vrăjitorie în cultura română*, Polirom, Iași, 2013
4. Stan, Elise, *Savoarea cântecului*, pe http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/cristian-vasile/savoarea-cantecului-319296.html , accesat pe 13.07.15
5. Știrbu, Mihai, pe http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/cristian-vasile/o-epoca-319294.html, accesat pe 13.07. 15
6. Ussher, Jane M., *Fantasies of Femininity, Reframing the Boundaries of Sex*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1997
7. Zaraza, text de Ion Pribeagu, muzica: Benjamin Tagle Lara, https://ro.wikipedia.org/wiki/Zaraza#Zaraza_.C3.AEn_literatur.C4.83_.C8.99i_film, accesat pe 14.07.15

REFERINȚE ONLINE:

1. https://vladtataru.wordpress.com/2010/01/, accesat pe 12.07.15
2. http://adevarul.ro/news/bucuresti/poveSti-bucureSti-audio-legenda-frumoasei-zaraza-tiganca-iubeau-nebuneste-lautarii-micul-paris-existat-nua, accesat pe 13.07.15.
3. 1_50bde9357c42d5a663cfcc16/index.html, accesat pe 14.07.15
4. http://utopiabalcanica.net/2009/09/16/zaraza-te-ar-focul/, accesat pe 10.07.15

FILME:

1. Nicolaescu, Sergiu, *Supraviețuitorul*, 2008

AESTHETIC, SOCIAL AND POLITICAL VALUES IN THE DOCUMENTARY THEATRE

Radu-Andrei Horghidan
"Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The first part of this paper analyzes the general concepts, structures and aestethics of documentary teatre. Although is a new genre, it's solid roots are found throughout history but mainly in the beginning of the 21'st century in the work of Bertold Brecht and Erwin Piscator. It has been a consequence of several artist's desire to bring social truth and contemporary realities on stage, being as accurate as they can be, expressing their knowledge through theatrical means. In Romania, this genre is adopted by contemporary artists after the year 2000, but many emergent groups find value in its principles and purposes. The second part of the paper is focused on "Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990", a theatre show based on a documentary play coordinated by Romanian playwriter Mihaela Michailov. This particular piece looks in to Romania's one of the most delicate and tragic matters, the riots and street conflicts that happened in Bucharest in 1990. It is the first theatre play that deals with this subject, and their work proves to be extremely valuable for a society that doesn't seem very interested in knowing it's real recent past.

Keywords: *documentary theatre, verbatim, political theatre, recent past, truth, pedagogy, social dialogue*

Introducere

Printre formele teatrale care se nasc în secolul XX apare cea de teatru documentar. Denumită și docudramă, această formă teatrală se afirmă și se transformă de-a lungul secolului, devenind un gen teatral coerent și bine structurat, formându-și propriile reguli, având propriile căutări și propria misiune, dar în același timp și propriile contradicții și paradoxuri. Teatrul documentar devine un instrument social și politic care permite atât artiștilor, cât și publicului să intre într-un univers al adevărurilor multiple pentru a cunoaște esența care definește un grup social într-un moment al istoriei sale.

Teatrul documentar în forma lui cea mai pură, teatrul verbatim, este bazat în principal pe memoria și declarațiile martorilor la un anumit moment reprezentativ pentru artiștii care au ales sa-l intrrogheze și pentru societatea în care s-a produs.

Principiile teatrului documentar sunt foarte asemănătoare cu cele ale filmului documentar, ambele având ca punct central evenimente reale, fiind realizate în baza unor fapte, declarații și documente. Artiștii care practică acest gen de teatru devin cercetători ai tensiunilor și conflictelor istoriei recente, iar scopul lor, așa cum este afirmat de Ana Devere Smith, devine acela de a înțelege și a vindeca rănile produse.

Astfel, teatrul documentar capătă valențe educaționale importante. Analizarea și prezentarea obiectivă a multiplelor viziuni (oficiale sau personale) asupra trecutului recent, creează legături în diversitate și promovează multiculturalitatea și conștiința culturală și socială. Dincolo de toate, teatrului documentar îi revine și funcția dar și responsabilitatea unui vehicul informațional, devenind o sursă alternativă de știri. Una dintre diferențele majore între mass-media și teatrul documentar în transmiterea informației o face prezența declarațiilor celor implicați direct sau indirect în eveniment, în detaliu, spectacolele de teatru documentar

înglobând în structura lor și efectele emoționale pe care evenimentele documentate le-au produs celor afectați. Percepția subiectivă a unui anumit eveniment de către cei care au luat parte într-o formă sau alta la producerea acestuia generează contradicții și relevă perspective care întăresc ideea postmodernă a cunoașterii, adevărului și istoriei. Deși, conform postmodernismului, adevărul nu poate fi revelat sau descoperit, asumând ideea acestui eșec, artștii sondează istoria în căutarea unei finalități, așa cum afirmă Carol Martin în *Dramaturgy of the real*: „The world where truth is championed even as we experience our failure to ever know it with absolute finality – that theatre of the real attempts to stage.[1]"

Dar cei care practică acest gen de teatru nu sunt motivați doar de a cunoaște obiectiv și detașat realitatea, ci de multe ori mizele lor artistice dovedesc o atitudine proactivă față de societatea în care trăiesc. În esență, teatrul documentar este creat de artiști cărora le pasă și prezentat în fața unui public căruia ii pasă. Paul Woodroff afirmă, într-un studiu din 2008: "there is an ethical reason to practice the art of watching. Part of our need to watch theatre grows from our need to care about other people." [2]

Teatrul documentar a căpătat diverse definiții și denumiri de-a lungul timpului precum "(…) docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, theatre of fact (...)"[3], dar rădăcinile sale se regăsesc în cariera artistică a doi mari artiști ai secolului XX și anume Bertold Brecht și Erwin Piscator. Aceștia și-au petrecut cea mai mare parte din viața lor căutând să aducă adevărul și realitatea pe scenă și, inventând și dezvoltând teatrul epic, ei au fost primii care au răsturnat coerența modelului aristotelian reușind să genereze un salt în conștiința teatrală universală.

Teatrul documentar: forme incipiente și evoluție

Viziunile socio-politice și pasiunea pentru artă ale celor doi creatori amintiți mai sus i-au determinat pe aceștia să vadă în teatru o posibilitate clară de a construi un vehicul angajat, purtător de mesaje și filozofii politice clare, necesare vremurilor în care trăiau. Într-o perioadă în care dramaturgi precum Cehov, Ibsen sau Strindberg cucereau scenele prin realismul lor psihologic, Brecht și Piscator au hotărât sa vorbească prin arta lor despre politică, societate și felul în care acestea influențează evenimentele, trăirile și deciziile din viața omului de rând. Astfel au dezvoltat un teatru care se detașează emoțional de personajul principal al unei drame și au creat spectacole pentru un public lucid încurajând distanțarea și gândirea critică a spectatorilor. Trăind într-o perioadă în care Germania trecea prin schimbări și tensiuni majore atât la nivel național, dar și internațional, cei doi artiști au simțit nevoia de a vorbi publicului lor despre evenimentele care se petrec în jurul lor renunțând complet la nevoia de a distra în vreun fel auditoriul și dorind să-i prezinte acestuia realități imediate semnificative, chiar dacă neplăcute sau dureroase.

Dacă, în structura clasică a dramei realiste, spectatorul este acaparat de parcursul unui personaj, devine una cu acesta în timp ce drama se construiește coerent, oferind spectatorului trăiri emoționale puternice, în teatrul epic tehnica montajului, săriturile spațiale și temporale, decorul și imaginea de ansamblu prezentată eliberează publicul. Soluția lui Brecht pentru a scoate spectatorul de sub jugul realismului a fost suprapunerea peste structura dramatică a unei suprastructuri ideologice. Facând acest lucru, Brecht a deschis dialogul social în raport cu tema prezentată în spectacol, transformând astfel teatrul său într-un agent al schimbării sociale. Totodată, teatrul epic încurajează intervenția socială. Astfel se naște un teatru care

[1] Carol Martin, *Dramaturgy of the real on the world stage*, Palgrave Macmillam, 2010, pag. 3-4.
[2] Paul Woodruff, *The Necessity of Theatre: The Art of Watching and Being Watched*, Oxford University Press, 2008, pag. 20.
[3] Carol Martin, *op.cit.*, pag. 1.

educă publicul, un teatru care își descoperă o identitate pedagogică în raport cu publicul său. În termenii lui Mordecai Gorelik, „(…) all good drama - or the best in any drama, good or bad is didactic; and that this is true not only of the playscript; but of every element that goes into play production. This didactic quality …is what makes all the difference between a cultural medium and a mere device for idling away time."[4]

Scopul și dorința celor doi creatori erau de a elibera spectatorul de sub efectul hipnotic al dramei realiste și de a-l pune în poziția observatorului pentru a-l face conștient de mecanismele care-i guvernează propria existență. Dorința era de a reda spectatorului puterea asupra propriei lui vieți facându-l conștient de realitate. Amândoi erau extrem de inspirați și devotați filozofiei lui Karl Marx, publicul lor țintă fiind proletariatul și muncitorii, oamenii de rând pentru care Marx militează. Dacă Piscator reușește să transforme teatrul într-un instrument de propagandă politică, Brecht este cel care dezvoltând tehnicile lui Piscator, se apropie de teatrul documentar cu piesa *Viața lui Galileo*, piesă construită în cea mai mare parte după fapte reale. Cei doi creatori au fost primii care au introdus în spectacolele lor tehnici diferite de joc actoricesc, video-proiecții, și alte mijloace tehnice de ultimă generație la acea vreme atât pentru a-și susține inițiativele didactice cât și pentru a crea acea distanțare necesară spectatorului pentru a deveni lucid și critic în timpul reprezentației. Munca celor doi a fost un punct focal pentru artiștii revoluționari ai secolului reprezentând un prim și determinant pas în evoluția teatrului documentar.

Alți artiști precum Hallie Flanagan și compania sa, *The Federal Theatre*, care militează pentru drepturile muncitorilor și ale negrilor în America anilor '30, sau Martin Duberman și piesa lui *In White America*, ce tratează relația populației albe cu afro-americanii, au modelat și dezvoltat în timp teatrul documentar. Într-un final, cea care va cristaliza acest gen teatral este o actriță, dramaturg și regizor american de culoare, Ana Deavere Smith.

Una dintre vocile cele mai îndrăznețe ale teatrului documentar, Ana Deavere Smith este interesată de conflictele puternice din societatea în care trăiește, iar scopul ei este de a le ameliora sau de a crea o cale de comunicare între participanții la conflict prin arta pe care o practică. Cele mai puternice spectacole de teatru documentar scrise , jucate și regizate de Smith sunt *Fires in the mirror* (1993) și *Twilight Los Angeles* (1994). Pentru a educa, artista se plasează echidistant între părțile conflictului, încercând să înțeleagă și să nu judece, reușind astfel să creeze un dialog cinstit între taberele care gravitează în jurul conflictului:

> "I don't think that I write with the intention of causing things to happen. I really write with intention of calming things down - certainly that's the case with my most recent pieces, which were about riots [Fires in the Mirror, 1993 and Twilight: Los Angeles, 1994]. I didn't go to Crown Heights or to Los Angeles with the idea of riling 70 things up. I don't think I could have. Because I report on real life, and at this point, it takes care of itself." [5]

În *Fires in the Mirror*, Ana Deavere Smith încearcă să înțeleagă și să amelioreze problemele care au generat revoltele și luptele de stradă dintre comunitățile de evrei și afro-americani din cartierul Crown Heights, Brooklyn din 1991. Piesa face parte dintr-un proiect mai amplu denumit *„On the road: In search of the American Character"*. Incidentele din 1991 din Crown Heights au pornit de la un accident în care mașina unui reprezentant al comunității evreiești a lovit și omorât un copil afro-american de 7 ani care învăța să meargă pe bicicletă. Câteva zile mai târziu, un student evreu a fost omorât în semn de răzbunare pentru incidentul anterior. Acest lucru a determinat izbucnirea unui conflict stradal între cele două comunități.

[4] Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, E. P. Dutton and Co., New York, 1962, pag. 430, apud. Moris, Kathryn M., *Documentary theatre: Pedagogue and Healer*, Florida Atlantic University, 2014, pag. 26.
[5] Anna Deavere Smith, Henry Louis Gates, Jr. and Diane Wood Middlebrook, *The Artful Voyeur*, in *Transition*, no. 67, 1995, pag. 188, 189.

Ziarul *New York Times* relatează: „there were 190 injuries, 129 arrests, and an estimated one million dollars in property damage.[6]

Plecând de la acest incident Ana Deavere Smith a construit un spectacol bazat pe interviurile luate de la politicieni, lideri de opinie, martori, protestatari, dar și de la victimele sau agresorii implicați în conflictul inițial. În douăzeci și nouă de monoloage reprezentând interviurile a 26 de persoane, Ana Devere Smith construiește *Fires in the mirror*, o piesă care, așa cum spune și titlul, încearcă să oglindească tensiunile pentru ca acestea să poată deveni un act al conștiinței pentru societatea din care face parte.

Artiștii români descoperă teatrul documentar

În perioada post-decembristă peisajul teatrul românesc se găsește într-o derută, în încercarea lui de a se autodefini. Criza identitară a artiștilor depășește granițele secolului XX, dar produce în schimb o generație tânără de artiști pregătiți să renunțe la modelul teatral clasic, practicat la fel ca în perioada comunistă, la modelul teatrului care are ca singur scop viețuirea sau supraviețuirea într-o perioadă în care țara e afectată puternic din punct de vedere economic. Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Radu Apostol, Andreea Vâlean devin interesați de problemele sociale și politice ale României. Aceștia devin conștienți de puterea și mijloacele pe care le are la dispoziție artistul angajat din punct de vedere social (angajat în sensul de dedicat unei misiuni), și încep să caute modalități teatrale de a lua atitudine și de a promova dialogul, schimbarea și evoluția socială, fiecare în felul său. Astfel se nasc câteva structuri teatrale independente și proiecte teatrale precum *„O2G”, „Teatrul Replik”, „Tanga Project”, „Platforma de teatru politic”*, care îi au în prim plan pe artiștii menționați mai sus în calitate de regizori, dramaturgi sau producători a unor spectacole de teatru puternic ancorate social.

Cu toții construiesc majoritatea spectacolelor lor folosindu-se de metodele și instrumentele teatrului documentar, creațiile lor fiind variate la nivelul esteticii teatrale atât prin raportul proporțional dintre fapte și ficțiune regăsit în spectacole și texte, cât și prin aria tematică abordată. Temele abordate de aceștia se împart în două categorii: subiecte sociale și politice petrecute în perioada regimului comunist și în perioada imediat următoare revoluției din 1989 și subiecte socio-politice actuale care vizează analizarea și înțelegerea problemelor prezentului.

Spectacolele care au ca punct focal evenimentele de după revoluție precum *20/20* de Geanina Cărbunariu și *Capete înfierbântate 13-15 iulie 1990* încearcă să elucideze adevăruri nescrise ale istoriei recente, interogând valabilitatea declarațiilor oficiale și a informațiilor transmise de sursele acreditate. Ce s-a întâmplat exact și cum s-a întamplat sunt întrebările de la care cele două pleacă în demersul lor artistic.

O ilustrare: *Capete înfierbântate*

„Spectacolul *Capete înfierbântate* – aflăm de pe blogul proiectului *„Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990”* – reactivează în conștiința publică un calup de istorie vie, din perspectiva actorilor sociali implicați în evenimente. Adevărul despre aceste evenimente este suma punctelor de vedere, de cele mai multe ori contradictorii și imposibil de redus la o unică perspectivă.”[7] Proiectul abordează unul dintre cele mai sensibile și dureroase subiecte din istoria recentă a României: „CEDO arată în decizia sa că ceea ce s-a întâmplat în 1990 la

[6] John Kifner, *Clashes Persist in Crown Heights for 3d Night in Row*, in *The New York Times*, August 22, 1991, http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?.
[7] http://capeteinfierbantate.blogspot.ro/.

Bucureşti „constituie o crimă împotriva umanităţii, comisă ca parte a unui atac extins şi sistematic, direcţionat asupra populaţiei civile”.”.[8]

Realizat de către *„Tanga Project”* şi centrul de *„Introspecţie Vizuală”*, *Capete înfierbântate* încearcă să facă ordine în haosul memoriilor individuale şi al celei colective în ceea ce priveşte mineriadele din 13-15 iunie 1990.

Criticul de teatru Oana Stoica surprinde într-un articol una din lecţiile extrem de importante pe care societatea românească o poate învăţa cu ajutorul acestui demers al Mihaelei Michailov şi al lui David Schwartz: „Una dintre lecţiile importante ale vieţii este să nu uităm căci riscăm să repetăm o greşeală. Cred că România ar trebui să îşi facă ordine în istoria recentă pentru a-şi putea trăi prezentul. Tânăra şi impertinenta generaţie e cea care nu o lasă să-şi pună gunoiul sub preş.”[9]

În același timp, echipa de proiect încearcă să descopere prin investigațiile realizate care sunt factorii principali care au dus la moartea a șase persoane și rănirea a peste 1000.

Proiectul are trei mari componente. Prima este reprezentată de o arhivă construită în timpul procesului de documentare și constă într-o serie de patruzeci de interviuri realizate cu diverse personalități reprezentative ale perioadei sau cu unii dintre participanții la evenimente,iar a doua reprezintă un mini-documentar de jumătate de oră, realizat de artistul vizual Cinty Ionescu. Bazându-se pe materialul de peste patruzeci de ore de interviuri, dramaturgul Mihaela Michailov, regizorul David Schwartz și actorul Alexandru Potocean au dezvoltat un spectacol de aproape două ore, în care apar o parte din declarațiile a doar șapte intervievați.

În ansamblul lor, interviurile creează o imagine extrem de paradoxală, neclară, ambiguă și foarte complexă în relație cu tabloul evenimentelor acelor zile, din care par să reiasă o serie de adevăruri care obligă spectatorul să facă apel la proprile principii morale și la propriul său adevăr pentru a reuși să adopte o poziție față de această „istorie vie”[10].

Actorul Alexandru Potocean interpretază șapte personaje diferite care se împart în trei categorii: reprezentanți ai societății civile din ambele tabere ale conflictului, mineri sau simpli cetățeni: minerul Petre Florea, elevul bătut Vlad Gorneanu și poetul Mircea Dobrovicescu, lideri de opinie precum Marian Munteanu, Cristian Pațurca și Doru Mărieș și reprezentanți politici precum Miron Cozma și Ion Iliescu.

Datorită acestei diviziuni se pot descoperi și clasifica o serie de mecanisme care au condus către această tragedie. Contextul istoric favorabil care răpise autoritatea instituțiilor statului a creat o atmosferă haotică propice pentru aplicarea unor strategii politice nedemocratice și dezvoltarea unei atitudini necontrolate din partea cetățenilor.

Spectacolul pune în discuție validitatea unui război dintre două categorii sociale, minerii și intelectualii sau „golanii”. Plecând de la această aparență, spectacolul aruncă lumină asupra multiplilor factori politici, sociali, situaționali și psihologici care au stat în spatele conflictelor stradale.

Ordinea declarațiilor și organizarea materialului dramaturgic creează totuși o poveste coerentă care pornește „din stradă”, naiv și puternic emoțional, prezentând mentalitățile și aspirațiile oamenilor de atunci, descrie imaginile și teroarea acelor zile, atinge declarațiile reprezentanților politici și se termină la Curtea Europeană a Drepturilor Omului.

Spectacolul începe cu o serie de declarații ale unor tineri, proiectate pe fundal, în care aceștia afirmă ca nu știu foarte multe despre evenimentele din iunie ’90. Astfel, regizorul

[8] http://www.gandul.info/stiri/romania-condamnata-la-cedo-pentru-mineriada-1990-exista-elementele-unei-crime-impotriva-umanitatii-comise-de-oficiali-ai-statului-roman-13288696..

[9] Oana Stoica, *Cronică de 2-(5) rânnduri- FNT 2010*, noiembrie 2010, http://agenda.liternet.ro/articol/12329/Oana-Stoica/Cronica-de-25-randuri-Capete-infierbantate-FNT-2010.html.

[10] http://artapolitica.ro/?p=1682.

David Schwartz delimitează foarte bine argumentul necesității întregului demers și face din generația născută după revoluție sau la scurt timp înainte unul din principalele publicuri țintă.

Prima scenă din spectacol este monologul unui simplu cetățean, Vlad Gorneanu, care a fost una dintre victimele mineriadei. „Aveam aproape 16 ani că-s nascut pe 11 iunie, şi cred ca n-am lipsit mai mult de 2 zile din piaţă în toata luna aia."[11]

Povestea lui îl plasează în categoria patrioților naivi, victime ale împrejurărilor, cetățeni pe care statul nu s-a gândit să-i protejeze, acţionând, din contra, împotriva lor cât se poate de brutal:

> „Noroc ca eu făceam sport pe vremea aia şi ştiam cam cum devine cazul în situaţii din astea: daca eşti înconjurat, pui mainile aşa, aperi capul şi coastele şi aştepţi să-ţi iei, să se potolească ei, că altfel n-ai cum. Şi s-au potolit…noroc că n-au dat cu topoarele! Da-n rest au dat cu absolut orice: cu răngi, cu bâte, cu pumni, cu picioare…cu ce apucau şi ei saracii, ca erau dornici sa mă-nveţe pe mine ce e libertatea…"[12]

Consecințele acestui eveniment nu au produs în elevul de șaisprezece ani decât sentimentul de ură pe care îl poartă în sine chiar și în prezent:

> „Trebuie împuşcati. Împuşcaţi fără milă! POC! Ce eşti tu? Miner? Ai fost acolo? Da da' n-am dat! POC! Ce eşti tu? Preşedinte? Cum te cheamă? Băsescu. POC! Ce eşti tu? Am fost preşedinte. Cum te cheamă? Iliescu. A nu! Tie-ţi tai capul!" HÂRŞTI!!!!!!!!! Aşa trebuie făcut![13]

Alegerea dramaturgică de a plasa acest moment cu implicații emoționale puternice la începutul spectacolului creează o atmosferă încărcată de resentimente care cere soluționarea tragediei și în același timp indică și principalul vinovat al traumelor. Astfel, textul face apel la memoria durerii, reușind prin cuvintele omului simplu, cu care se poate identifica orice spectator, să stârnească empatia celor prezenți. Astfel, spectatorii sunt plasați în poziția de disponibilitate față de scenele ce urmează care încearcă să readucă în prezent amintirea dureroasă a acelor zile, care poate dispărea doar când vinovații vor fi prinși și condamnați.

Următoarele trei scene le sunt atribuite lui Cristian Pațurca, Doru Marieș și Marian Munteanu și descriu tabăra celor din Piața Universității, a celor care protestau împotriva guvernului. Monologul lui Cristian Pațurcă se concentrează inițial asupra idealurilor și atmosferei din Piața Universității.

> „Păi, băi frate, cel puțin la cântece, dar nu numai la ale mele, în general, oamenii erau foarte marcaţi şi profund impresionaţi şi pentru faptul că deveniseră o comunitate acolo. Păi eu trebuia să cânt cu ochii închişi, că dacă deschideam ochii şi vedeam o piaţă întreagă cu făclii şi cu brichete aprinse, nu mai puteam să cânt. Îmi dădeau lacrimile."[14]

Combinația dintre senzația atmosferei din Piața Universității și perspectiva manipulării care poate distruge orice demers onest și democratic, dintre ideea de comunitate și lupta dintre categorii sociale creează sentimentul dezamăgirii și regretului. „Eu înca mai cred în idealurile din piață... dar piaţa a rămas o utopie. "[15]

În următoarele două interviuri presărate printre relatările personale ale evenimentelor din iunie '90, apar referiri la administrația și structurile de stat, la conflictele de putere dintre guvern și serviciile secrete, iar la finalul interviului liderului Ligii Studenților, Marian Munteanu, se deschide subiectul vinovăției minerilor: „Cine e de vină la mineriadă? Minerii!

[11] Mihaela Michailov, *Capete înfierbântate*, text trimis prin e-mail de către autor 2015, pag. 1.
[12] Idem, pag. 2, 3.
[13] Idem, pag. 3.
[14] Idem, pag. 6.
[15] Idem, pag. 7.

Ăia erau nişte prăpădiţi de care ăştia şi-au bătut joc. Ăia credeau că vin să salveze patria mamă. Au reuşit să ne autoculpabilizeze. Adică tot noi suntem de vină. Popor vinovat!!!!!"[16]

Minerii au fost consideraţi mult timp de către opinia publică gruparea responsabilă direct pentru violenţele din iunie '90, dar la acest punct din spectacol, privitorul este pus în situaţia de a putea asculta şi înţelege aşa-zisul agresor, care este prezentat ca o potenţială victimă. De aceea, mărturia minerului Petre Florea plasată imediat după declaraţia lui Marian Munteanu reuşeşte să clarifice condiţia în care se aflau minerii şi resorturile care i-au determinat să acţioneze violent.

Din monologul său reiese lipsa de educaţie, lipsa aspiraţiilor, a valorilor şi a principiilor democratice ale unui tânăr miner imediat după Revoluţie.

> „… acuma vorbind de diferenţa asta de gândire a noastră de aicia, şi a celor tineri, studenţi, care - mă rog la viaţa lor ştiau şi altfel de lume, aveau altfel de viziuni - cum să vă zic eu dumneavoastră că nu ştiu - vă rog să mă-nţelegeţi că nu sunt prea… intelectual ca să mă pot exprima chiar… dar ăia vedeau o altfel de lume. Noi ce vedeam? Noi vedeam: dom'le nouă sa ne meargă… să ne dea salariile şi să ne dea mâncarea! Nu ne interesa pe noi… ce ştiu eu ce altceva de… progres al civilizaţiei"[17]

După acest moment, în spectacol intervine declaraţia liderului minerilor, Miron Cozma, care se desolidarizează total de evenimentele acelor zile şi de o posibilă afinitate faţă de preşedintele Ion Iliescu. În interviul său, acesta ia apărarea minerilor din Valea Jiului, afirmând direct că la violenţe au participat reprezentanţi ai IMGB şi APACA, îmbracaţi în mineri, pentru a-i transforma pe aceştia în ţapi ispăşitori.

După ultima replică a lui Miron Cozma, „Evenimentele din 13-15 iunie '90 sunt o diversiune KGB-ista."[18], urmează personajul preşedintelui Ion Iliescu. Ce este şocant în relatările sale este delimitarea şi neasumarea totală a răspunderii pentru evenimente. Mai mult decât atât, acesta aduce argumente pentru justeţea şi corectitudinea apelului făcut nu către mineri ci către „naţiune"[19], declarând că minerii „au venit a doua zi şi au intrebat: „De ce această dezordine în ţară?" Ei s-au considerat datori să intervină şi să apere noua ordine."[20] Discursul este foarte atent formulat, iar atitudinea este calmă şi detaşată, uneori păstrând accentele discriminatorii faţă de etnia romă şi faţă de „golanii" din Piaţa Universităţii. Concluzia acestuia dă şi titlul spectacolului, „Deci, au fost capete înfierbântate care ne-au împins spre asemenea acte iraţionale."[21]

Ultimul cuvânt în spectacol este acordat lui Mircea Dobrovicescu, una din victimele abuzurilor forţelor de ordine din acea perioadă. „Peste 1000 de persoane au fost reţinute şi torturate la două unităţi militare ale M. I., nimeni nu a plătit în justiţie pentru toate astea."[22]

Acesta relatează felul în care au fost torturaţi deţinuţii ilegal ai acelei perioade citind dintr-un dosar pe care l-a depus şi la Curtea Europeană a Drepturilor Omului, iar monologul se încheie cu un poem pe care Mircea Dobrovicescu l-a citit în balconul din Piaţa Universităţii.

Dintre toţi cei prezenţi în spectacol acest personaj este cel care a suferit cel mai mult în acea perioadă. Faptul că aproape în tot interviul citeşte din dosar denotă traumele pe care le are în legătură cu un trecut a cărui memorie nu vrea să o piardă. Atitudinea personajului este

[16] Idem, pag. 15.
[17] Idem, pag. 17, 18.
[18] Idem, pag. 23.
[19] Idem, pag. 25.
[20] Idem, pag. 26.
[21] Idem, pag. 27.
[22] http://stiri.tvr.ro/povestea-unui-cuplu-pe-care-cea-mai-sangeroasa-mineriada-l-a-unit_17310.html, sec.0:10-0:20.

una inocentă, având o vorbire uşor teatrală, postura fiind una de umilinţă sau umilitate, cu spatele aplecat şi stând picior peste picior. Acest ultim personaj stârneşte simpatia spectatorului şi demonstrează necesitatea condamnării vinovaţilor pentru evenimentele din iunie 1990.

Spectacolul are o scenografie simplă, o masă transparentă în care se întrezăresc diverse elemente de costum şi recuzită, un scaun şi un fundal de proiecţie. Trecerea de la un monolog la altul se face prin proiectarea unor materiale video şi scrise preluate din presa vremii, sau sunt mărturii şi declaraţii ale altor victime sa participanţi la „Mineriade".

Cel mai spectaculos element devine actorul Alexandru Potocean, care dă dovadă de o foarte mare versatilitate actoricească. Echipa de proiect a decis ca elementul principal al spectacolului, actorul, să ia parte la luarea deciziilor artistice în legătură cu textul şi scenariul spectacolului. Acesta îşi însuşeşte cele şapte personaje reuşind să se identifice aproape în totalitate cu ele. Despre lucrul cu actorul, regizorul David Schwartz declară:

> „Trebuie doar să-i înţelegi ca să poţi să-i construieşti, să înţelegi ce-i mâna în lupta, ce intenţii au şi ce ascund şi unde mint. Dar ei există, nu trebuie să ne gândim cum arată personajul preşedintelui României pentru că-l avem, deci asta e partea care ar părea mai uşoara. De fapt, e mult mai greu, în primul rând etic, pentru că miza e mult mai mare. E foarte uşor să-l caricaturizezi pe Iliescu sau personajul de la final, victima. Scopul e să pastrezi masura, sa-l pastrezi pe el autentic, în asa fel încât, daca el vine mâine la spectacol, să se recunoască şi să-i şi placă de el.[23]"

Spectacolul *Capete înfierbântate* este singurul care vorbeşte despre acest moment extrem de important din istoria recentă a României, dar, deşi curajos şi loial unui demers artistic necesar, acesta rămâne totuşi aproape invizibil pentru presa şi critica teatrală contemporană.

***Acknowledgement:** The work of Radu Andrei Horghidan was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963. / Lucrarea a fost finanţată prin proiectul POSDRU PERFORM /159/1.5/S/138963 şi face parte din cercetarea doctorală în curs, urmând a fi inserată, într-o versiune adăugită, în teza de doctorat.

Referinţe bilbliografice

Corpus

Michailov, Mihaela, *Capete Înfierbântate* (text trimis prin e-mail de către autor), 2015

Studii şi articole

Deavere Smith, Anna, Henry Louis Gates, Jr. and Diane Wood Middlebrook, *The Artful Voyeur*, Transition 67, 1995

Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old*, E. P. Dutton and Co., New York, 1962

Kifner, John, *Clashes Persist in Crown Heights for 3d Night in Row, The New York Times*, August 22, 1991

Moris, Kathryn M., *Documentary theatre: Pedagogue and Healer*, Florida Atlantic University, 2014

Martin, Carol, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2010

Stoica, Oana, *„Cronică de 2-(5) rânduri- FNT 2010"*, noiembrie 2010 http://agenda.liternet.ro/articol/12329/Oana-Stoica/Cronica-de-25-randuri-Capete-infierbantate-FNT-2010.html

[23] https://vimeo.com/11710473, extras din interviul video cu David Schwartz, min. 7:53.

Woodruff, Paul, *The Necessity of Theatre: The Art of Watching and Being Watched*, Oxford University Press, 2008

Sitografie

http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?
http://capeteinfierbantate.blogspot.ro/
http://www.gandul.info/stiri/romania-condamnata-la-cedo-pentru-mineriada-1990-exista-elementele-unei-crime-impotriva-umanitatii-comise-de-oficiali-ai-statului-roman-13288696
http://stiri.tvr.ro/povestea-unui-cuplu-pe-care-cea-mai-sangeroasa-mineriada-l-a-unit_17310.html, sec.0:10-0:20
https://vimeo.com/11710473, extras din video interviul cu David Schwartz, min. 7:53

NARRATIVE AND ANECDOTE - STORYTELLING GENRES IN THE LITERARY TEXT

Roxana-Florentina FLUERAȘU
University of Bucharest

Abstract: This paper deals with two of the storytelling genres identified by Suzanne Eggins and Diana Slade: narrative and anecdote. These are analysed in Mihail Sadoveanu's novel "Nopțile de Sânziene", pointing out the similarities and the differences between their structure and the significance of each stage of the narrative and of the anecdote. We focus our attention also on the relationship between the participants and on the presence, in the literary text, of different phenomena specific for the current conversation (e.g. interruptions, corrections).

Keywords: storytelling genres, narrative, anecdote, literary text, crisis.

1. Obiectul lucrării

Lucrarea de față are ca obiect narațiunea și anecdota ca tipuri de povestire în conversație în textul literar. Textul pe care l-am ales este *Nopțile de Sânziene* de Mihail Sadoveanu. Printre obiectivele cercetării se numără identificarea elementelor de specificitate ale celor două tipuri de povestire în conversație asupra cărora ne-am oprit; de asemenea, urmărim și relația dintre participanții la actul narării și poziția în textul literar a diverselor componente și fenomene specifice conversației (întreruperi, corectări, suprapuneri).

2. Povestirea în textul literar - aspecte generale

Autorul, în textul literar, „modelează o lume ficțională după tiparul celei reale" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991:31). Neumann și Nünning înțeleg literatura drept o formă specifică de comunicare, „o interacțiune între un autor și cititori prin intermediul unui text" (2008:25). Relația emițător-receptor funcționează diferit în textul literar în comparație cu interacțiunile curente, rolurile de emițător și de receptor sunt distribuite într-o manieră mai rigidă, enunțurile sunt mai atent formulate, gradul de coeziune și coerență a dialogului fiind mai ridicat. În plus, pe lângă relația de bază emițător-receptor, adică relația autor-cititor, în care „cititorul e un observator, mai degrabă decât un participant cu responsabilități convenționale elaborate" (Ohmann, 1981:198), apar alte relații „care decurg din condiția de mimesis a literaturii sau din cerințele anumitor genuri ori specii" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991:31).

Naratorul-autor, „conducătorul spațiului ficțional" (Mey, 1999:329)[1], trebuie să creeze o lume care să prezinte oameni în situații neobișnuite și o poveste care să merite să fie ascultată/citită. Prezența unui observator obiectiv se face simțită în pasajele de relatare sau în cele de „reprezentare a raporturilor de comunicare dintre personaje" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991:31).

[1] "We usually consider the author to be in control of the text. That means that he or she is the sovereign ruler of the *fictional space*".

Deoarece „o operă literară creează o lume" (Ohmann, 1981:197) și enunțurile dintr-un text sunt „forme de manifestare ale unui emițător unic, care posedă capacitatea de automultiplicare" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991:31-32), naratorul-autor deține controlul absolut asupra ceea ce se întâmplă. Pasajele de relatare orientează cititorul, oferă explicații sau fac precizări legate de comportamentul, intențiile, caracterul personajelor. Postura de individ omiscient a autorului și controlul absolut asupra personajelor îndepărtează textul literar de realitatea comunicativă cotidiană.

3. Relația operă-cititor

Cititorul se înscrie și el în rândul auditorului din textul literar, fiind însă lipsit de dreptul de replică. Interpretarea textului este influențată de intervențiile autorului, cititorul fiind cel spre care se îndreaptă atenția scriitorului, deoarece acesta hotărăște soarta operei (catalogarea ei drept bună sau rea). Întâmplările trebuie să-i atragă atenția celui care are textul în față, să-l facă să le considere demne de a fi povestite, iar maniera de scriere trebuie să-l capteze. Relația operă-cititor este una strânsă tocmai prin aceea că autorul trebuie să-și modeleze opera în funcție de exigențele cititorului, „cvasi-actele de vorbire fiindu-i puse înainte spre contemplare" (Ohmann, 1981:198). Astfel, „o povestire eficientă anticipează participarea cititorilor în procesul de înțelegere" (Sommer, 2009:95) și le oferă acestora posibilitatea de a se implica într-un proces al construirii și reconstruirii lumii povestirii. La rândul său, receptorul textului trebuie să fie un receptor activ, deoarece opera îi furnizează „acte de vorbire diminuate și incomplete pe care el le completează prin refacerea circumstanțelor adecvate" (*ibidem*:197), adică opera „îi cere să participe la construcția imaginară a lumii" (*ibidem*) în care scriitorul îl poartă.

Întrucât „credibilitatea este la fel de importantă precum relatarea pentru succesul unei povestiri" (*apud* Ochs și Capps, 1997:228), autorul, permite personajelor să relateze întâmplări ai căror protagoniști sau martori au fost, detașându-se de lumea creată. Astfel, deși, personajele sunt construite de autor și depind de intențiile lui, acestea par să se individualizeze pentru cititor prin comportamentul afișat, prin situațiile în care apar, prin modul în care povestesc etc. Atunci când personajelor le revine sarcina de a povesti, naratorul pare să se detașeze de lumea creată, înscriindu-se el însuși în rândul auditorilor și oferind doar explicații cititorului-receptor pentru „a-i controla atitudinea și punctul de vedere" (Pratt, 1977:63). Monika Fludernik (1996) consideră drept punct de pornire pentru povestirea din textul literar povestirea din conversația curentă[2]. Cei care dețin rolul de povestitor își structurează povestirile din punct de vedere temporal și spațial, „se uită înapoi și redau vieți plasate în anumite timpuri și spații"[3] (*apud* Riessman, 2001:7).

Pentru povestirile din textul literar în care sunt prezentate experiențe personale sunt esențiale funcția de transmitere a unei informații și cea de evaluare. Funcția de transmitere a unei informații se realizează prin secvențele de orientare, complicare și rezolvare a acțiunii (secvențe obligatorii) și prin rezumat și coda (secvențe facultative), iar funcția de evaluare se realizează prin comentariul naratorului, comentariile personajului principal sau ale martorilor

[2] "Spontaneous forms of storytelling can be imagined as natural and prototypical since they provide a generic and prototypical resource for more subtly and complexly textured artifacts of creative structuration". (p. 19)
[3] "Relatedly, narrators structure their tales temporally and spatially; "they look back on and recount lives that are located in particular times and places".

acțiunii, intensificatori sau comparatori care raportează acțiunea relatată la alte acțiuni posibile.

4. Narațiunea și anecdota în romanul lui Mihail Sadoveanu *Nopțile de Sânziene*

Tendința de a rememora acțiuni ale lor sau ale altora, de a prezenta evenimente trecute cu scopul de a le evalua sau de a transmite o informație interlocutorilor se observă și la personajele din *Nopțile de Sânziene*. Povestirile pe care acestea le oferă au dimensiuni variabile: pe parcursul romanului apar povestiri minimale sau povestiri care se întind pe câteva pagini. Succesiunea temporală a evenimentelor este importantă în relatare, astfel că se acordă o atenție mai mare decât în conversațiile curente felului în care se povestește.

Situațiile în care se declanșează povestirile sunt diverse: unul dintre personaje își manifestă dorința de a povesti, cadrul este potrivit pentru povestire sau povestirile sunt elicitate de cel aflat într-o poziție de superioritate. Ele pot fi personale sau vizează transmiterea unei informații utile receptorilor. Emițătorii și receptorii acestora diferă în funcție de interesele manifestate, de statutul deținut, de relevanța pe care o prezintă povestirile pentru ei etc.

Potrivit cercetărilor lui Guenter A. Plum (*apud* Eggins și Slade, 1997:238), ca răspuns la aceeași întrebare, oamenii produc narațiuni de diferite genuri. Povestirile conversaționale au fost împărțite de Suzanne Eggins și Diana Slade în anecdote, exemplificări, relatări și narațiuni, fiind privite ca „varietăți funcționale diferite ale textelor de povestire, fiecare având scopuri diferite" (Eggins, Slade, 1997:238)[4]. Axa temporală a evenimentelor unește aceste genuri narative, diferențele găsindu-se „în fazele de mijloc distinctive ale fiecărui gen" (*ibidem*:236)[5].

În povestirea de tip narațiune, faza de mijloc este alcătuită din Complicare urmată de Rezolvare (*apud* Eggins, Slade, 1997: 236)[6]. În narațiune sunt prezentate evenimente neobișnuite sau situații problematice și modul de rezolvare a acestora. Tensiunea acestor texte crește pe măsură ce evenimentele sunt prezentate, ajungându-se la o criză și încheindu-se cu rezolvarea ei. Protagonistul povestirii trece prin experiențe problematice, iar povestirea pare că se îndreaptă spre rezolvarea conflictului apărut. Pentru povestirile încadrate în clasa narațiunilor secvențele obligatorii sunt Orientarea, Complicarea, Evaluarea și Rezoluția și secvențele facultative sunt Rezumatul și Coda. Prin evaluarea evenimentelor povestirii se dă semnificație acestora.

Un exemplu de povestire elicitată, de tip narațiune, apare în conversația dintre Lupu Mavrocosti și pădurarul Neculai Peceneaga. În intervențiile autorului se găsesc informații legate de contextul situațional: pe sala care ducea spre biroul lui se aflau pădurarul Neculai Peceneaga, administratorul Sofronie Leca și Marandache, feciorul boieresc, cei din urmă fiind însărcinați cu aducerea pădurarului în fața stăpânului (Lupu Mavrocosti).

„ - Ce este, Peceneaga? întrebă cu blândeţă stăpânul. Intră la mine în odaie şi spune.

[4] "The four genres outlined above are different functional varieties of storytelling texts, each with different goals and different purposes".
[5] "In particular in the distinctive middle stages of each genre"
[6] "Those texts which have the middle phase structure of Complication followed by Resolution"

- Sărutăm dreapta măriei-tale! tresări pădurarul întorcându-se către stăpân şi văzându-l abia atunci." (p. 31)

Relaţia dintre cei doi este aceea dintre stăpân şi subordonat, astfel că cel aflat pe o treaptă ierarhică inferioară aşteaptă să i se dea dreptul la cuvânt. Chiar şi după ce i s-a acordat dreptul de a vorbi, Peceneaga se adresează reverenţios.

Povestirea este relativ scurtă şi compactă, tonul la care apelează pădurarul sugerând indignarea pentru chemarea lui la curte înaintea datei normale.

„ Eu, azi, aveam treabă la mine în pădure. Mi-am făcut socoteală, după orânduielile mele, ca să vin la curte în dimineaţa de Sântilie. Atuncea îmi dau sămile. Pe urmă vin şi la Pintilie călătorul, ca să mi se deie căciulă şi cojoc. Aşa că Marandache m-a chiuit de pe un muncel şi mi-a strigat să mă înfăţişez astăzi. Azi nu-i zi de înfăţişare! Am chiuit şi, eu din râpă. Eu eram lângă izvoarele Borzei, la Neaga. Nu târzie vreme după ce-am răspuns vorba asta, s-au coborât acolo la mine Marandache şi Sofronie. Unde-s? Să se înfăţişeze aicea, la Lupu Mavrocosti!" (p. 31)

În intervenţia lui, povestitorul se referă la felul în care îşi planifică activităţile şi la maniera în care a fost adus la curte de Marandache şi Sofronie. În secvenţa de orientare, „o caracteristică structurală a structurii narative" (Labov şi Waletzky, 1981:288) se precizează momentul în care pădurarul intenţiona să ajungă la Mavrocosti: *în dimineaţa de Sântilie,* deoarece atunci îşi dădea *sămile.* Ceea ce complică mersul firesc al *orânduielilor* este chemarea lui la curte în ziua respectivă. Povestirea îl vizează direct pe Peceneaga şi se îndreaptă repede spre final, Peceneaga fiind adus de administrator şi de feciorul boieresc. Naraţiunea este redusă ca dimensiune, emiţătorul concentrându-se pe rezumarea evenimentelor importante şi utile pentru sugerarea deranjului provocat de chemare.

Dialogul dintre Lupu Mavrocosti şi Peceneaga se desfăşoară sub forma întrebare-răspuns elaborat în care se povesteşte evenimentul de care este interesat cel aflat pe poziţie de autoritate.

„ - Spune de ce mi-ai adus la judecată pe Leca şi pe Ţigan.
- Spun, cum nu. Eu eram lângă Duruitoare, unde bate soarele la amiază. M-am dezbrăcat şi m-am cufundat să prind peşti. Îi achipui pe subt mal şi-i prind cu mâna. Azi mi-a venit aşa o plăcere să mânânc peşte. Când scot eu capul din Duruitoare, numai ce văd pe Ţigan că-mi fură straiele de pe mal şi se duce. Aşa că eu m-am luptat cu Marandache să-mi deie straiele, şi, luptându-mă cu el, m-am dus până în preajma Ţiganilor. Acolo mi-au adus Ţiganii, la porunca lui Leca, alte straie. A mele zice că-s prea ponosite, pentru vederea măriei-tale. I-am luat şi i-am adus cu mine aicea, ca să-şi deie samă de aşa blăstămăţie.
- Ei te-au adus la mine, Peceneaga.
- Apoi acuma văd eu, măria-ta, că asta e o viclenie a lor. Dar de ce să m-aducă aici cu sila? Veneam eu singur, de voia mea, la Sântilie". (p. 32-33)

Cel care pune întrebările este stăpânul, dar interlocutorul său nu se limitează doar la răspunsuri scurte şi la obiect, ci are tendinţa de a se îndepărta de la subiect: *Îi achipui pe subt mal şi-i prind cu mâna.; Azi mi-a venit aşa o plăcere să mânânc peşte; A mele zice că-s prea ponosite, pentru vederea măriei-tale*. Povestirea nu este întreruptă de Mavrocosti, acesta fiind

interesat de justificările pădurarului. Prefațarea povestirii, acțiune redresivă care ține de strategiile politeții negative (având o funcție reparatorie), lipsește, deoarece subiectul de discuție este solicitat explicit de stăpânul ce-și asumă rolul de receptor. Funcția de transmitere a unei informații este mai importantă decât cea de evaluare, în acest caz. Interlocutorul este dispus să-i ofere informațiile de care are nevoie, lucru precizat explicit: *Spun, cum nu*. Evenimentele sunt redate în succesiunea lor temporală, fără reveniri sau corectări, intervenția lui Peceneaga fiind coerentă și structurată.

În structura povestirii propriu-zise se observă secvența de orientare, de complicare, de dezvoltare minimală a povestirii, de rezolvare a complicării și componenta numită coda. Secvența de orientare a povestirii propriu-zise arată locul și timpul unde s-au petrecut evenimentele: lângă Duruitoare, la amiază. Trecutul este timpul folosit pentru relatarea evenimentelor, dar pentru sublinierea unei complicări se apelează la prezent: *Când scot eu capul din Duruitoare, numai ce văd pe Ţigan că-mi fură straiele de pe mal şi se duce*. Secvența de complicare a acțiunii, care semnalează o dereglare în cursul firesc al evenimentelor, o criză în relațiile dintre personaje, și secvența de rezolvare a acesteia sunt concentrate. Rezolvarea, „acea porțiune a succesiunii narative care urmează evaluării" (Labov și Waletzky, 1981:297), vizează recuperarea hainelor, de fapt primirea unora noi, iar coda, componentă facultativă a povestirii propriu-zise care face legătura cu prezentul, arată înțelegerea greșită de către pădurar a acțiunilor celor două personaje vizate de povestire: de fapt, furtul hainelor urmărea aducerea lui Peceneaga în fața stăpânului.

Evaluarea, componenta care dă semnificație evenimentelor relatate, întrucât „narațiunea care conține o orientare, o acțiune complicantă, și un rezultat nu este o narațiune completă" (*ibidem*:289), este și ea prezentă, dar este vorba despre o evaluare ce-i aparține unui alt personaj (Leca), participant direct la acțiune: *A mele zice că-s prea ponosite, pentru vederea măriei-tale*. Comentariul receptorului semnalează înțelegerea greșită a acțiunilor celor doi și marchează caracterul interacțional al povestirii, iar replica ulterioară a pădurarului pune în evidență dorința acestuia de a se înfățișa la curte, dar nu mai devreme de *Sântilie*.

Scopul unei anecdote este acela de a-i determina pe interlocutori să împărtășească reacția povestitorului. Criza din povestirea de tip anecdotă nu este rezolvată explicit, aspect care o diferențiază de narațiuni. Secvențele obligatorii din structura unei anecdote sunt Orientarea, Evenimentul remarcabil și Reacția, iar Rezumatul și Coda sunt opționale. Acțiunile ordonate temporal compun Evenimentul remarcabil, semnificația evenimentelor sau relevanța lor fiind evidențiate prin Reacție.

În romanul asupra căruia ne-am oprit, povestirea inserată într-una din conversațiile dintre Kivi (sora stăpânului Lupu Mavrocosti) și Sofronie Leca (vechilul de la Necşeni) este scurtă și se concentrează pe pierderea Mariței (țarca de care Kivi era foarte atașată).

„- Ştii ce vreau eu să te rog, Leca? se tângui deodată Kivi, copilăreşte.
- Oiu şti, domniţă, dacă mi-i spune.
- De alaltăieri am prăpădit pe Mariţa, urmă Kivi, şi nu ştiu unde s-o găsesc. Nădăjduiesc că ai cunoscut pe Mariţa.
- Am avut onoarea asta, măria-ta.
- A fost un puiu precoce de ţarcă. Să ştii dumneata că e o onoare s-o fi cunoscut. S-a obişnuit să mă viziteze în primele zile ale primăverii, în fereastra odăii mele. O chemam şi sosea, că să-mi

mânânce din mână. Bătea în geam cu pliscul şi striga: Kivi! Se uita când c-un ochiu când cu altul la oglindă. Acuma dintr-odată m-a părăsit. Cum aş putea-o găsi?
- Să vedem; să încercăm, zâmbi Sofronie Leca". (p. 91)

Povestirea se încheagă prin dialog, având o prefață -*Ştii ce vreau eu să te rog, Leca?*- și o precizare explicită a problemei, a evenimentului remarcabil -*De alaltăieri am prăpădit pe Mariţa şi nu ştiu unde s-o găsesc.* Rolul de receptor este asumat de către Sofronie, acesta așteptând solicitarea din partea domniței. În secvența de orientare apar caracteristici ale viețuitoarei dispărute*: A fost un puiu precoce de ţarcă,* iar povestirea propriu-zisă oferă câteva detalii legate de întâlnirile dintre Kivi și Mariţa: *S-a obişnuit să mă viziteze în primele zile ale primăverii, în fereastra odăii mele; O chemam şi sosea, că să-mi mânânce din mână; Bătea în geam cu pliscul şi striga: Kivi!; Se uita când c-un ochiu când cu altul la oglindă.* Evenimentele sunt ordonate temporal, proprietate care derivă din funcția referențială a povestirii.

Criza apărută în povestire nu este rezolvată explicit, trăsătură caracteristică pentru anecdote. Obiectivul povestirii din clasa anecdotei este acela de a-l determina pe interlocutor să împărtășească reacția emițătorului față de evenimentul remarcabil.

Evaluarea, componenta de bază care concretizează Reacția, este de tip intern, aparținând emițătorului povestirii (implicat în evenimente): *dintr-odată m-a părăsit.* Cum într-o anecdotă accentul nu cade pe rezolvarea unei crize care nu se configurează prin evoluția evenimentelor relatate, nici în cazul asupra căruia ne-am oprit nu apare o rezolvare explicită a acesteia. Reacția receptorului este o încercare de mascare a intenției de a-și ajuta stăpâna să găsească țarca: *Să vedem; să încercăm*. Perechile de adiacență de tipul întrebare-răspuns semnalează disponibilitatea conversațională a celor doi.

5. Concluzii

Ca tipuri de povestire, narațiunea și anecdota indică scopurile diferite ale povestirilor oferite de către emițător sau elicitate de către participanți. În timp ce povestirile de tip narațiune prezintă evenimente neobișnuite sau situații problematice și arată modul de rezolvare a acestora, anecdotele, mai puțin frecvente atât în conversația obișnuită, cât și în textul literar, aduc în atenție o situație de criză a cărei rezolvare nu este explicită. Reacția este, în cazul anecdotei, componenta care scoate în evidență semnificația evenimentelor sau relevanța lor, fiind echivalenta Evaluării din narațiuni.

Povestirile, apărute în majoritatea conversațiilor sau întâlnirilor dintre personaje, au în vedere lumea în care trăiesc personajele, evenimentele care le-au influențat viața, lucrurile care le preocupă. Modalitățile de inserare a povestirii în dialogul dintre personaje, diversitatea elementelor care declanşează povestirea, prezenţa sau absenţa unor unităţi componente ale structurii de bază a naraţiunii, precum şi structura evaluativă utilă pentru înţelegerea evenimentelor şi a esenţei celui ce şi-a asumat rolul de povestitor sunt trăsături specifice povestirilor în conversaţie prezente în textul literar.

Faptul că povestirile oferite de emițători sunt ascultate de către receptori arată o bună cunoaștere a acestora și convingerea că lucrurile ce urmează a fi relatate prezintă interes, nefiind prezente mișcări de dezarmare a povestirilor, refuzarea ofertei interlocutorului. Prezența sau absența prefeței povestirilor este influențată de elicitarea acesteia sau de manifestarea dorinței unui personaj de a povesti.

Atenția autorului se îndreaptă spre lumea creată, lucru evident și în povestirile selectate. Pasajele de relatare aparținând autorului aduc completări, precizări adresate cititorului și marchează prezența unui individ cunoscător al personajelor, care controlează totul.

În textul literar, orientarea, atât a receptorilor, cât și a cititorului, este esențială pentru descifrarea intențiilor scriitorului. În povestirile selectate, orientarea vizează oferirea unor informații referitoare la loc, timp, personaje implicate în acțiune, informații necesare pentru o înțelegere cât mai corectă a lumii cărții. Secvențele de complicare și de rezolvare a acțiunii sunt concentrate în unele cazuri, fiind evidențiate caracterul personajelor prin reacțiile afișate, prin măsurile întreprinse etc. Secvența de evaluare, care cuprinde părerile povestitorilor, ale personajelor implicate sau ale receptorilor, individualizează personajele, dar urmărește și corectarea sau verificarea predicțiilor cititorului.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Bibliografie

Lucrări de referință:

1. Eggins, Suzanne, Diana Slade, 1997: *Analysing Casual Conversation*, London, Casell.
2. Fludernik, Monika, 2001: *Towards a 'Natural' Narratology,* London, Routledge.
3. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, 1991: *Narațiune și dialog în proza românească,* București, Editura Academiei Române.
4. Labov, William, Joshua Waletzky, 1981: „Analiza narativă: Versiuni orale ale experienței personale", în *Poetica americană*, editor Mircea Borcilă, Cluj- Napoca, Editura Dacia, p. 261-304.
5. Mey, Jacob L., 1999: *When voices clash. A Study in Literary Pragmatics*, Berlin- New York, Mouton de Gruyter.
6. Neumann, Birgit, Ansgar Nünning, 2008: *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*, Stuttgart, Klett.
7. Ochs, Elinor, Lisa Capps, 1997: "Narrative Authenticity" în *Journal of Narrative and Life History* 7, p. 83-89.
8. Ochs, Elinor, Lisa Capps, 2001: *Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling.* Cambridge (MA).
9. Ohmann, Richard, 1981: „Actele de vorbire și definiția literaturii", în *Poetica americană*, editor Mircea Borcilă, Cluj- Napoca, Editura Dacia, p. 179-200.
10. Plummer, Kenneth, 1995: *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds,* New York, Routledge.
11. Pratt, Mary Louise, 1977: *Toward a speech act theory of literary discourse*, Bloomington, Indiana University Press.

12. Riessman, Catherine Kohler, 2001: "Analysis of personal narratives", în J.F. Gubrium, J.A. Holstein (eds.), *Handbook of Interviewing*, Sage Publications.

13. Sommer, Roy, 2009: "Making Narrative Worlds: A Cross-Disciplinary Approach to Literary Storytelling", în Sandra Heinen and Roy Sommer (eds.), *Narratology in the age of cross- disciplinary,* Berlin and New York, Walter de Gruyter, p. 88-109.

14. Ștefănescu, Ariadna, 2011: „Marcatorii discursivi în narațiunea conversațională: un studiu de caz", în Laurenția Dascălu Jinga (coord.) *Româna vorbită actuală (ROVA). Corpus și studii*, București, Editura Academiei Române, p. 275-306.

Surse:

1. Sadoveanu, Mihail, 1948: *Nopțile de Sânziene*, București, Editura Cartea românească.

CRITICISM IN GABRIELA ADAMEŞTEANU'S NOVEL *DIMINEAȚĂ PIERDUTĂ*

Roxana-Florentina FLUERAȘU
University of Bucharest

Abstract: This paper analyses some specific aspects of the functioning of criticism, as expressive speech act, in a literary text, Gabriela Adameșteanu's novel "Dimineață pierdută". Our aim is to illustrate the role of this subclass of speech act in the relational system established between the characters. We focus our attention on the circumstances in which the selected act is used, the addressee, the object of the act (the addressee's specific or abstract, moral or physical attributes) and the value (intrinsic positive or attributed by the locutor) of the elements that mark the illocutionary force.

Keywords: expressive speech act, criticism, literary text, characters, duplicity.

1. Obiectul lucrării

Lucrarea de față are ca obiect critica în sensul de act verbal de tip expresiv conotat negativ. Aceasta este urmărită în romanul Gabrielei Adameșteanu „Dimineață pierdută", în limbajul personajului Vica Delcă, atenția îndreptându-se asupra împrejurările în care critica este folosită și destinatarilor-țintă ai actului de acest tip. Interesează și obiectul criticii (atribute concrete sau abstracte, morale sau fizice ale destinatarului, obiecte care-i aparțin) și valoarea intrinsec negativă sau atribuită de locutor a marcatorilor ilocuționari.

2. Expresivele ca acte verbale

Expresivele au un statut aparte atât în versiunea clasică a teoriei actelor de vorbire, propusă de Austin și de Searle, cât și în dezvoltările ei ulterioare. Astfel, încă de la primele variante de taxonomie, clasa actelor de limbaj expresive a fost privită drept o clasă independentă. Deși au primit etichetări diferite (acte comportamentale sau behabitative pentru Austin, acte expresive pentru Searle), semnificația clasei aduse în discuție este aceeași pentru diverșii autori: interactanții apelează la actele expresive pentru a exprima sentimente și atitudini. În ceea ce privește specificul actelor de limbaj expresive, acestea au fost interpretate „drept o clasă profund eterogenă" (Zvirid 2013:45), iar polifuncționalitatea unora dintre actele încadrate în această categorie justifică, în parte, caracterul provizoriu al soluțiilor de clasificare propuse până în prezent. „Caracterul convențional, ritual și oarecum predictibil" (*ibidem*:46) al acestei clase este o altă trăsătură semnalată atât în primele cercetări, cât și în studiile care au urmat.

Fiind o încercare a emițătorului de a-și exprima o anumită atitudine cu privire la proprietăți ori acțiuni ale interlocutorului sau ale sale (în cazul actelor auto-adresate), pentru performarea unui act verbal din categoria expresivelor este necesar ca emițătorul să aibă în mod real sentimentul pe care îl transmite prin actul ilocuționar actualizat. În plus, conținutul propozițional trebuie să răspundă exigenței de raportare la o acțiune prealabilă sau consecutivă a destinatarului vizat.

Starea psihologică exprimată de actul de vorbire expresiv constituie, şi în opinia noastră, un criteriu relevant în subcategorizarea acestei clase de acte. În funcţie de acest criteriu, în interiorul clasei de acte verbale avute în vedere se disting acte care exprimă afecte pozitive (complimentul, lauda, autolauda) şi acte care exprimă afecte negative (insulta, critica, autocritica). Aceste două tipuri corespund conceptelor de *face flattering acts* şi *face threatening acts* din teoria politeţii (Kerbrat-Orecchioni 1996:51-54). Atitudinea emiţătorului este exprimată prin intermediul elementelor lingvistice care îndeplinesc rolul de marcatori ai forţei ilocuţionare. O serie de marcatori ilocuţionari au o valoare intrinsec pozitivă sau negativă, dar există şi unităţi lexicale neutre, care au o valoare axiologică pozitivă sau negativă atribuită de locutor. Enunţurile locutorului au o funcţie de evaluare, exprimând admiraţia sau indignarea faţă de starea de lucruri desemnată prin conţinutul propoziţional asertat. Perspectiva este una subiectivă, iar „utilizarea în interacţiune a actelor de limbaj din seria expresivelor solicită, dincolo de competenţa comunicativă, şi competenţe non-lingvistice.

2.1 Critica

Actul verbal al criticii presupune exprimarea unui sentiment de nemulţumire, de dezaprobare al emiţătorului faţă de destinatarul ţintă. Pentru performarea reuşită a unui astfel de act verbal, coprezenţa emiţătorului şi a receptorului în cadrul schimbului verbal nu este necesară, critica putând fi realizată şi în absenţa destinatarului vizat. Celelalte condiţii de reuşită se referă la adevărul propoziţiei emise, deci, la sinceritatea emiţătorului şi la faptul că, prin conţinutul propoziţional al actului, trebuie să se atribuie o proprietate negativă destinatarului. Potenţialul ameninţător al criticii este mai scăzut în comparaţie cu insulta datorită faptului că actul este performat în absenţa destinatarului.

În romanul ales, critica apare atât în adresarea directă, în prezenţa sau în lipsa destinatarului vizat, cât şi în monologul interior. Cele mai multe acte expresive de acest tip sunt prezente în monologul interior, probabil din dorinţa autoarei de a sublinia caracterul personajului (discrepanţa între ceea ce spune şi ceea ce gândeşte cu adevărat). Astfel, apelul frecvent la acte de acest tip îndeplineşte o funcţie de caracterizare a personajului Vica Delcă.

Romanul este construit pe subiectivitatea Vicăi Delcă, vocea personajului exprimând punctul de vedere al autoarei. Enunţurile din textul literar aparţin „unui emiţător unic, care posedă capacitatea de automultiplicare” (Ionescu-Ruxăndoiu 1991:31), diversitatea alegerilor lexicale fiind influenţată de intenţiile autoarei şi de specificul romanului. Personajele sunt, doar aparent, autoare ale replicilor lor, fiind, în definitiv, „manevrate de scriitor, exprimând intenţiile acestuia” (*ibidem*:32). În unele situaţii, prin evaluarea emiţătorului este vizată în mod direct persoana interlocutorului, în altele, evaluarea negativă a unor elemente legate de interlocutor (obiecte, mod de viaţă etc) conţine implicit dezaprobarea celui care vorbeşte. Se observă, pentru realizarea unui act de tipul criticii, o preferinţă pentru adjective cu sens lexical depreciativ. Adjectivele calificative sunt predominante, iar obiectul evaluării defavorabile îl reprezintă trăsăturile morale, aspectul fizic sau comportamentul în societate al cuiva.

Alegerea destinatarului asupra căruia se îndreaptă aprecierea defavorabilă nu este întâmplătoare: critica indică specificul relaţiei interpersonale existente între emiţătorul, receptorul şi destinatarul-ţintă al actului valorizant– evaluarea negativă pune în lumină o anumită legătură socio-afectivă între aceştia.

Criticile personajului Vica Delcă vizează toate personajele cu care intră în contact. Multe dintre critici apar în monologul interior sau în interacțiunea cu un alt personaj, în această situație, destinatarul actului devalorizant fiind absent.

Criticile îndreptate spre Ivona apar în monologul interior (acolo unde autoarea poate revela adevărata față a personajului), probabil din dorința Vicăi Delcă de a menține o relație cordială cu o cunoștință mai veche, relație de pe urma căreia și profită. De exemplu, vizita în casa Ivonei este prilejul unei serii de critici: *Prefăcută, da și zgârcită. De la ea nicio vietate n-are ce s-apuce... Zgârcită și dată dracului, și călăreață... (p. 82); Și Ivona, cum e zurlie și otrăvită, numa cu țigarea-n gură și cu cafelile, și-n toate mințile n-a fost niciodată... (p. 121)*. Deprecierea destinatarului-țintă se face prin referire la atribute de ordin moral sau comportamental, adjectivele care desemnează trăsături de caracter având semul comun „apreciere negativă" aflându-se în relație de coordonare: *prefăcută, da și zgârcită; zgârcită și dată dracului, și călăreață; zurlie și otrăvită***.** Comportamentul considerat inadecvat al Ivonei influențează comportamentul celorlalte personaje din jurul său, astfel că neînțelegerile acesteia cu soțul sunt puse de Vica tot pe seama gazdei sale: *Uite-o ce nu-i mai tace gura! Că d-aia și pramatia de Niki nu stă p-acasă! De gura ei, care nu-i mai tace, d-aia fuge-mpușcat! (p. 371).* Nu doar trăsăturile de comportament ale interlocutoarei sunt ținta criticilor, ci și aspectul fizic: *Ivona, cu nasul ei lung și cu botu de vulpe. (p. 83); Să stea, la ce să stea? S-o vază pe Ivona, cu dinții ei de cal și cu nasu lung, slabă și repezită și toată ziua cu țigarea-n gură și cu prietinile la telefon, păi să nu-ți vie să-ți iei câmpii? (p. 56)*. Selecțiile lexicale *bot de vulpe, dinți de cal, nas lung* contribuie la crearea unui portret caricatural, punând în lumină defectele fizice ale destinatarei-țintă. De fapt, criticile evidențiază invidia omului de condiție inferioară față de cel cu un statut social mai ridicat: *Fată bună Ivona asta, da prea de tot zurlie! (p. 423); Eeeee, n-ar avea ea, Ivona, suflet rău, atâta că nu prea e întreagă la minte. (p. 128); Ea habar n-are ce face Niki (p. 40); Să stea ea ascunsă după perdea și la urmă să apară ca o nebună, și cu cipilica pe cap, și cu vulpea aia roasă de molii!... (p. 121).*

Actele expresive negative de tipul criticii al căror destinatar-țintă este Ivona, capătă și o nuanță de intensificare prin apelul la structuri exclamative: *Uite-o ce pleoștită vine de la telefon și cu coada-ntre picioare! Și ce gălbejită e, și slaaabă, de poți să-i numeri oasele! Și păru– dou-trei fire-n cap, și dinții de cal... Când te uiți la ea, parcă-i dracu. (p. 123); ... Ee-tee, d-aia și-a și bătut joc de tine! Femeie bătrână, și nici acu să nu știi să vorbești cu bărbatu! (p. 123); Uită-te la ea ce țâfnoasă și ce mutroasă e! Și ce strâmbă din nas, ei, nu, pân-aici! (p. 124); Uită-te la ea, ce obraz gros, până mai adineaori nici nu s-a uitat la mine, și-acu se face că nu-nțelege... (p. 124); Parc-acu o văz prima oară! N-o știu io, ce zurlie și ce apucată e?! (p. 454)*. Superlativul absolut accentuează, în situațiile înfățișate, atitudinea critică a Vicăi. În unele exemple, atitudinea ironică a acesteia este chiar întărită printr-un cumul de defecte atribuite interlocutoarei: *ce pleoștită, ce gălbejită și slaaabă, de poți să-i numeri oasele! Și păru– dou-trei fire-n cap, și dinții de cal... Când te uiți la ea, parcă-i dracu; ce țâfnoasă și ce mutroasă e! Și ce strâmbă din nas; Ce urâtă ... Urâtă și lingușitoare.* În monologul interior, ținta ironiilor nu este doar aspectul fizic ci și comportamentul celei vizate: *femeie bătrână, și nici acu să nu știi să vorbești cu bărbatu; ce zurlie și ce apucată e*. Adresarea directă vizează cititorul, nu un interlocutor din roman, influențând percepția acestuia asupra personajului avut în vedere.

Cei mai mulți destinatari-țintă ai criticii aparțin unei clase sociale superioare (Sofia Ioaniu, sora acesteia– Margo Geblescu, Geblescu, Ivona, soțul Ivonei), invidia Vicăi putând explica frecvența criticilor îndreptate spre aceștia: *Mai zurlie fusese sor-sa Margo, la ea trebe să se fi aruncat și Ivona. (p. 79); ... și se ducea cu bărba-su, frumos bărbat, da mare zăpăcit! (p. 79); Păi nu era mai zurliu să fi venit să-și rupă proteza-n chiftelele astea? (p. 123); Că dacă era să mi-i fi dat mă-sa, păi i-aș fi văzut de la ea când mi-oi vedea ceafa! Eee, că mă-sa era mai strânsă la pungă și mai cărpănoasă! (p. 415).* Autoarea, prin monologul interior, îi acordă Vicăi o anumită libertate de expresie și pune în lumină și tipul de relație existent între emițătoare și destinatarul-țintă. Prin apelul la gradul comparativ *mai zurlie, mai zurliu, mai strânsă la pungă, mai cărpănoasă,* emițătoarea individualizează personajul la care se raportează prin astfel de evaluări. Structurile obținute fac referire la personalitatea celui/celei avut(e) în vedere. Ideea de superlativ este indicată, de exemplu, prin adjectivul *mare*, actualizat cu sens conotativ, care accentuează sensul calificativului *zăpăcit* și funcționează ca element de gradație asemănător adverbului *foarte*. Și tiparul cu adjectiv calificativ precedat de adverbul *prea* exprimă intensitatea maximă a evaluării depreciative.

O judecată subiectivă cu caracter negativ aplicată referentului desemnat de subiectul enunțării apare și în exemple de felul: *De două ori pe an se ducea la Paris după modele, asta era gărgăunii ei... (p. 79); ... Că doar n-o să ție Matracuca boșorog la ușă, numa pentru pensia lui.. He, he, că doară nu-i proastă Farfuza, că nu degeaba-l așteaptă ea, nu degeaba-l pândește ea ca păianjenu, de zece, de cinșpe ani [...] De zece, de cinșpe ani, câți or fi, de când se-ntinde cățeaua cu el, ca să vezi, ale dracu muieri, cum se ține ca scaiu... (p. 120-121); Petruța e scroafa care s-a urcat în copac... (p. 383); Știu io la ce-i face bine! La puturoșeală! (p. 391); Ce urâtă era Moapsa tânără! (p. 467); Mai dă-o dracu și pe-asta! Dă-o dracu de curvă! (p. 468)*. Sensul actualizat al termenilor peiorativi poate fi denotativ (*puturoșeală, curvă*) sau conotativ (*gărgăunii, cățeaua, scroafa*), sau autoarea apelează la un limbaj periferic pentru a accentua atitudinea critică a personajului (*Matracuca, Farfuza, Moapsa*).

Destăinuirile Ivonei îi oferă Vicăi Delcă posibilitatea de a-și contura un punct de vedere cu privire la situația din familia acesteia. În monologul interior, atitudinea critică a Vicăi îl vizează și pe soțul Ivonei: *De la unu ca el, care nicio bază n-ai să pui, la unu ca el s-ar putea să se ducă și dus să fie! (p. 120); Da ăsta al Ivonii [...], ăsta e bun să taie frunză la câini și să călărească muieri și să facă praf sutele. [...] Lui să-i dai bani cu amândouă mâinile și el să-i toace la pocăr, și la zaiafeturi și la matracuce (p. 121)*, dar și pe Tudor, copilul lor: *Se lăsa pe ele, și tot ce-avea mai bun, pentru Tudor! Și ăla, un mofturos și un lingav... (p. 416); Și fii-su, la fel, po' să zici că nu era băiat rău, da tot avea o zminteală! (p. 423)*. Obiectul criticii este reprezentat de comportamentul acestora.

Termenii evaluativi negativi contribuie la discreditarea destinatarilor-țintă prin intermediul unor atribute care vizează comportamentul social al acestora. Evaluările defavorabile sunt prezente în monologul interior: *Bleaga de Ivona... (p. 40); Numa zmintita de fii-sa nu se uita-n gura ei. (p. 120); Și zmintita de Ivona nu mai știe cum să-l lingușească, io-te și-acu ce se mai mierlăie. (p. 121); Eee, la ce să fi venit și zurliu de bărba-su acasă? (p. 123)*, dar și în adresarea directă, în absența destinatarului**:** *Asta numa lu nebuna de Reli i-ar place... (p. 404); Că asta o să i-o spui lu zurliu de Niculaie! (p. 413); Las' c-am auzit-o io pe*

intriganta de Moapsa... (p. 463); Şi i-a trimis intriganta de Moapsa, ea e capu răutăților… (p. 479). Structura creată prin schimbarea valorii adjectivale în cea substantivală + *de* + substantiv propriu sau comun este tipică pentru limbajul colocvial. Substantivul în poziție inițială conferă structurii obținute o încărcătură afectivă mai mare.

Critica nu vizează mereu în mod direct destinatarul, ci emițătoarea apelează la generalizări pentru a-şi exprima punctul de vedere. Este o formă de indirecție care pune în lumină un anumit nivel de politețe în dialogul cu Ivona şi Sofia Ioaniu: *Şi omu slab, de el se lipeşte bolile, şi toate relele pământului... Toți care e slabi, nu-i vezi? E nervoşi şi fără putere... (p. 64); Că ăla care e slab, e nervos şi e lingav şi de el se lipeşte bolile şi toate relele pământului! (p. 406)*, sau poate funcționa ca un reproş, prin trimitere la un referent concret absent (nepotul): *Încă prea cuminte – şi-ăştia prea cuminți rămâne de căruță! (p. 475).* Este vizat aspectul fizic al interlocutoarelor (Sofia Ioaniu, Ivona), critica realizându-se prin raportare la categoria din care acestea fac parte, sau atitudinea sfioasă a lui Gelu.

Atitudinea critică a personajului Vica Delcă se manifestă şi în legătură cu personajele de o condiție modestă, asemănătoare cu a ei. În prezența cumnatei, pentru a-i evidenția defectele, Vica profită de nemulțumirea acesteia în legătură cu comportamentul propriului fiu: *... ce te miri că-i ursuz şi mut, că cu tine seamănă, parcă tu cum ai fost? Parcă tu cum ai fost cu mine şi cu toți care-ți venea în casă? (p. 29)*, însă, atunci când lipseşte, acesteia îi este atribuit un apelativ concret, care să evidențieze atitudinea critică a emițătoarei: *Cața de cumnată-mea... (p. 372); Numa capra de cumnată-mea tot str-âmbă din nas, nu şi nu... (p. 399); Aşa e şi mă-sa lui, o mută şi-o încuiată... (p. 412).* Tiparul cu substantiv propriu-zis devalorizant în poziție inițială + de + substantiv comun aparține tot limbajului colocvial. Valoarea axiologică negativă a actului expresiv în componența căruia intră este înscrisă în semnificația unor cuvinte precum *cață, capră, o mută, o încuiată.*

Critica apare şi în dialog, atunci când raportul dintre interlocutori nu este unul egal, Vica aflându-se pe o poziție de autoritate. Destinatarul-țintă este, de această dată, propriul nepot, Vica Delcă considerându-se îndreptățită să-i atragă atenția asupra unor aspecte: *Nu te mai tot zgârma atât, uite cum ai ajuns s-arăți... (p. 27); Şi pune mâna şi mănâncă, nu mai sta aşa, că d-aia eşti nervos şi fără putere... (p. 34); .... uită-te la tine că eşti numa piele şi os (p. 28).* Este vizat aspectul fizic al interlocutorului şi comportamentul necorespunzător al acestuia. În monologul interior apare o evaluare generală defavorabilă a lui Gelu: *Uită-te şi la băiatul ăsta, parcă mereu îi plouă şi-i ninge (p. 24-25),* sau se recurge la o critică indirectă prin impersonalizarea țintei: *La vârsta lui te-ai aştepta să aibă şi-un dram de minte, când zice o vorbă, să fie vorbă de om judecat (p. 28).*

În narațiune, Vica Delcă pune în lumină defectele atribuite destinatarului-țintă, în manieră directă, explicită, fără preocupare pentru formele de manifestare a politeții pragmatice. În astfel de situații, ținta este absentă: *Oltean apucător! (p. 412); Şi tot ce-a avut, şi case, şi prăvălie, şi bani, a lăsat la copiii d-al doilea, la ai Mârlancii, de s-a ales prafu de toate! (p. 412); Anca. O mâță nemâncată, când a venit mai era elevă... (p. 417); ... aşa o ține, să vază ea cine trece, cine intră, cine vine la mine… Să vază, să ştie ea tot, c-aşa e Moapsa: şpioancă şi intrigantă… (p. 469).* Adjectivele calificative depreciative au rolul de a submina imaginea personajului vizat şi aparțin vocabularului familiar-argotic, indicând un stil mai relaxat de exprimare: *mâță nemâncată, oltean apucător.*

Şi Ortansa Cristide, personaj care intră în casa Ivonei şi creează un moment de tensiune, este subiect al poziţionării critice a Vicăi. Aceasta subliniază aspectul vizat de critică prin intermediul unor structuri comparative, atât în monologul interior: *... că ce m-a-nebunit de cap.... Tot cu eşarfa, tot cu pălăria cât roata carului, tot cu hanţile-alea d-o ştiu, şi tot văpsită ca o brezaie! (p. 441)*, cât şi în adresarea directă către Ivona, în absenţa destinatarului-ţintă: *Păi n-o vezi cum arată, boită ca o brezaie? (p. 456)*. Într-un exemplu precum *boită ca o brezaie*, valoarea negativă a primului termen este întărită prin cel de-al doilea. În această situaţie, prin comportamentul afişat, Vica devine un aliat al Ivonei, iar Ortansa Cristide apare drept o simplă cunoştinţă, aceste critici neputând aduce niciun prejudiciu relaţiei lor.

În realizarea criticii apar şi structuri colocviale, cu o puternică încărcătură afectivă, de tipul *Mai îmi vâra ea-n ţoaşcă un pateu, o prăjitură uscată, da bani?! Să scoaţă ea bani? Ferit-a sfântu! (p. 415); Dacă şi-astea d-acu mai e fete...bodogăne ea (p. 47); Dac-ar fi femeie-ntreagă, să-i zică asta şi să-i dea cu telefonu-n cap... (p. 120)*, care solicită din partea receptorului un anumit calcul interpretativ.

În situaţiile în care critica este îndreptată către propriul soţ este evidenţiată, de fapt, capacitatea Vicăi Delcă de a-i trece cu vederea defectele: *Săracu omu-meu, ursuz, mut, rău de clanţă cum e, da stăm noi împreună de patruj-nouă de ani?! Stăm. Ursuz, mut, rău de clanţă, da, după ce-am închis prăvălia s-a băgat el la fabrică să avem şi noi o pensie la bătrâneţe? (p. 122)*. În această situaţie, prin monologul interior, autoarea evidenţiază latura afectivă a personajului. Formula de adresare *in praesentia* sau *in absentia* destinatarului-ţintă al criticii este aceeaşi, acest fapt putând fi explicat prin relaţia de apropiere a celor doi: *Aşa s-a făcut de fricos de când a îmbătrânit! Haidi, haidi, lighioană bătrână, i-am zis, acu ţi-e frică să nu mor, şi toată viaţa ce rău de clanţă ai fost! (p. 370); Da cât e el de rău de clanţă, lighioana bătrână, n-a deschis pliscu! (p. 373); Io-i spui de la obraz la lighioana bătrână: mai du-te şi tu până-n Cişmigiu, mai uită-te la ăia cu şahu, nu mai cloci la televizor şi tot cu gura la mine! Io să fiu ca el, aş plesni, tot în casă şi tot în casă! (p. 402)*. În dialog, referirea la ţintă este indirectă, formă de menajare a feţei interlocutorului: *Ba nu, c-o să stau aici să clocesc, cum faci tu, şi să mă uit la tine ... (p. 13)*.

3. Concluzii

Studiul actelor expresive din perspectiva conotaţiilor negative pe care le vehiculează pune în evidenţă spiritul critic al personajului Vica Delcă. Intenţiile autoarei, actor principal în textul literar, influenţează diversitatea alegerilor lexicale în evaluarea defavorabilă a locutorilor. Exemplele avute în vedere indică faptul că obiectul criticii sau al autocriticii este reprezentat de atribute concrete, morale sau fizice ale destinatarului, sau de obiecte care-i aparţin. Evaluarea nefavorabilă reflectă şi categoria intensităţii, calitatea menţionată prin intermediul actului expresiv realizat fiind gradată evaluativ.

În unele situaţii, prin evaluarea emiţătorului este vizată în mod direct persoana interlocutorului, în altele, evaluarea negativă a unor elemente legate de interlocutor (obiecte, mod de viaţă etc) conţine implicit dezaprobarea celui care vorbeşte.

Alegerea destinatarului asupra căruia se îndreaptă aprecierea defavorabilă nu este întâmplătoare: critica indică specificul relaţiei interpersonale existente între emiţătoare, receptorul şi destinatarul-ţintă al actului devalorizant– evaluarea negativă pune în lumină o anumită legătură socio-afectivă între aceştia. Criticile personajului Vica Delcă vizează toate

personajele cu care intră în contact. Multe dintre critici apar în monologul interior sau în interacțiunea cu un alt personaj, în această situație, destinatarul actului devalorizant fiind absent.

Critica neexprimată direct, realizată în cadrul monologului interior și care dezvăluie adevărata natură a personajului (duplicitate) este mult mai vehementă în comparație cu critica directă, realizată în cadrul dialogului. Personajul devine, astfel, ilustrativ pentru un anumit tip social.

Unele unități lexicale au o valoare intrinsec negativă, determinanții atașați accentuând reacția evaluativ-afectivă a emițătoarei referitoare la proprietatea menționată. Sensurile unităților lexicale actualizate pot fi denotative sau conotative, capacitatea interlocutorilor și a receptorilor textului literar de a recunoaște evaluarea nefavorabilă intenționată de emițătoare, mediator al relației autor-cititor, fiind necesară în interpretarea corectă a acestora.

Ca act expresiv, critica evidențiază relația emițătoarei cu celelalte personaje, dar și intenția autoarei de a influența, prin prezentarea punctului de vedere al Vicăi Delcă, percepția cititorului asupra universului textului literar. Limbajul colocvial și familiar al personajului apropie dialogul literar de conversația reală.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Bibliografie

Lucrări de referință:

1. Austin, John Langshaw, 1962: *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press.

2. Gilbert, Michael, 1999: "Language, Words and Expressive Speech Acts", în Van Eemeren et al., *Proceedings of the fourth International Conference of the International Society for the study of argumentation*, Amsterdam, SIC SAAT, p. 231-234.

3. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, 1991: *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române.

4. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, 2003: *Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, Editura All Educational.

5. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1996: *La conversation*, Paris, Editions du Seuil.

6. Martinez-Flor, Alicia, Esther Uso-Huan, 2010: "Pragmatics and speech act performance", în Martinez-Flor, Uso-Huan (eds.), *Speech act performance. Theoretical, empirical and methodological issues*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 3-22.

7. Pupier, Paul, 1998: "Une première systématique des évaluatifs en français", în *Revue québécoise de linguistique*, 26, no. 1, p. 51-78.

8. Sbisà, Marina, 1995: „Speech act theory", în Verschueren et al., *Handbook of Pragmatics*: *Manual*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 495-506.

9. Searle, John R., 1969: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

10. Searle, John R., 1976: "A classification of illocutionary acts", în Johnstone (ed.), *Language in Society*, 5, USA, Carnegie Mellon University, p. 1-23.

11. Vanderveken, Daniel, 1988: *Les actes du discours*, Liege, Pierre Mardaga.

12. Zvirid, Ramona-Maria, 2013: *Actele verbale expresive în limba română*, București, Editura Universității din București.

Surse:

1. Adamești eanu, Gabriela, 2012: *Dimineață pierdută*, București, Editura Polirom.

SEMANTIC ASPECTS OF LANGUAGE ASSESSMENT TERMINOLOGY

Ovidiu URSA
"Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: The field of teaching foreign languages for specific purposes in Romania has gradually achieved the status of a distinctive profession as a result of an increasing interest in international communication and mobility. However, given the relatively short history of published studies focusing on related topics and the fact that assessment issues seem to be of secondary importance as compared to teaching and learning ones, specific terminology has evolved in an inconsistent manner. This paper aims at presenting several semantic aspects of the terminology employed by various authors in the field, while highlighting the need for a harmonised interpretation and use of those terms that demonstrate polysemous potential. Terminological ambiguity may become a hindrance to the achievement of a more coherent approach of language assessment issues by all stakeholders.

Keywords: assessment; marking; terminology; languages for specific purposes

Evaluarea este o condiţie esenţială a asigurării coerenţei între conţinutul şi obiectivele învăţării, precum și între modalităţile de transmitere a cunoştinţelor şi verificarea gradului de însuşire a acestora. Schimbările de viziune şi concepţie la nivelul organismelor care generează politicile educaţionale se reflectă şi în frecvenţa cu care se modifică modul de abordare, priorităţile şi chiar microuniversul conceptual al evaluării didactice. În cadrul triadei predare-învăţare-evaluare se poate constata că, în ciuda recunoaşterii importanţei sale, metodologia evaluării a progresat, în general, mai lent decât cea a predării-învăţării. Astfel, teoriile din domeniul evaluării tind să manifeste o rezistenţă mai puternică faţă de schimbare în comparaţie cu cele din domeniul predării sau proiectării curriculare. Pe de altă parte, în domeniul evaluării se manifestă și o anumită confuzie terminologică, care are potențialul de afecta negativ procesul didactic.

Procesul de integrare europeană a determinat, prin angajarea responsabilă în direcţia reformei educaţiei, şi reconsiderarea sistemului de evaluare a performanţei. După mulţi ani în care i s-a atribuit statutul de componentă obligatorie, însă plasată oarecum marginal în cadrul procesului de învăţământ, evaluarea didactică poate redobândi, treptat, rolul de catalist al inovaţiilor în educaţie. Importanţa sporită acordată acestei problematici este rezultatul conştientizării impactului pozitiv, dar şi a efectelor negative pe care evaluarea le poate avea atât asupra procesului de instruire, cât şi asupra integrării socio-profesionale.

În cadrul acestor tendinţe generale, atenţia acordată predării limbilor de circulaţie internaţională a sporit semnificativ, mai ales datorită perceperii importanţei cruciale a comunicării într-o lume în care globalizarea impune fluidizarea barierelor lingvistice aflate în calea liberei circulaţii a informaţiei şi a persoanelor. Predarea limbilor moderne pentru scopuri specifice s-a conturat drept disciplină distinctă şi a luat amploare ca urmare a unor presiuni determinate de creşterea numărului de persoane cu nevoi de învăţare bine definite, direct interesate în comunicarea şi mobilitatea internaţională.

Pentru o mai mare transparenţă şi coerenţă a acestei acţiuni, în primii ani ai noului mileniu, la nivelul Consiliului Europei s-au elaborat două documente importante care au fost ulterior adoptate şi de către autorităţile implicate din România: *Cadrul european comun de referinţă pentru limbi: învăţare, predare, evaluare* (Consiliul Europei, 2001) şi *Portofoliul Lingvistic European* (EAQUALS–ALTE, 2000). Primul document intenţionează să ofere un sistem de referinţă flexibil, inclusiv din perspectivă terminologică. Al doilea document este menit să stimuleze dobândirea şi certificarea – prin evaluare şi autoevaluare – a cât mai multor cunoştinţe şi competenţe comunicative specifice, care să asigure funcţionarea eficientă într-un context internaţional.

Dată fiind istoria relativ scurtă a studiilor în limba română axate pe problematica evaluării, terminologia specifică nu este în totalitate unitară şi consacrată ca atare. Unii termeni utilizaţi în literatura de specialitate franceză şi anglo-americană sunt preluaţi în lucrări ale specialiştilor români, neavând întotdeauna garanţia unei suficiente adecvări semantice. Nu ne propunem aici să analizăm exhaustiv varietatea terminologiei în domeniul testării şi evaluării, ci să ne concentrăm asupra unor aspecte reprezentative reflectate în lucrări de specialitate.

Conceptul de docimologie (introdus de Henri Piéron în 1922) defineşte ştiinţa care se ocupă cu „studiul sistematic al examenelor, analiza ştiinţifică a modurilor de notare, a variabilităţii notării la examinatori diferiţi şi la acelaşi examinator, a factorilor subiectivi ai notării, precum şi a mijloacelor menite să contribuie la asigurarea obiectivităţii examenului” (Pavelcu, 1968, apud Radu, 1998, p. 129). În cadrul acestei ştiinţe, evaluarea didactică constituie un procedeu psihopedagogic complex de stabilire a valorii unor procese, comportamente, performanţe prin raportarea la un set de criterii-etalon stabilite în lumina unor obiective de învăţare. Din această perspectivă, evaluarea presupune colectarea sistematică de informaţii referitoare la întregul ansamblu de factori implicaţi în procesul de instruire şi nu se limitează doar la aprecierea performanţei sau progresului studentului prin notare sau acordarea unui calificativ, putând include atât aprecierea eficacităţii unor metode sau materiale didactice sau a predării, în general, cât şi analiza nivelului de satisfacţie a profesorului şi a studenţilor (Consiliul Europei, 2001, p. 177). Informaţiile astfel obţinute pot să servească în procesul de luare a unor decizii.

Terminologia specifică docimologiei este, fundamental, complexă, iar cea din domeniul evaluării limbilor moderne prezintă o remarcabilă tendinţă de diversificare, reflectată şi în dicţionarele şi glosarele dedicate acestui domeniu publicate în ultimele trei decenii. Dacă în privinţa termenilor ,,examen” şi ,,examinare” definiţiile prezintă un grad minim de suprapuneri sau contradicţii semantice, unele concepte esenţiale cum ar fi cele de ,,evaluare”, ,,apreciere”, ,,măsurare” sau ,,testare” nu sunt întotdeauna definite în mod unitar în literatura de specialitate sau sunt uneori înţelese şi utilizate în mod aleatoriu la nivelul activităţii didactice.

Constatând persistenţa unui anumit grad de confuzie între semnificaţii uneori dificil de stabilit, este necesară o delimitare cât mai clară între principalele concepte care se vehiculează în contextul atât de divers al analizei actului educaţional şi rezultatelor acestuia. Acest demers explicativ menit să reducă la minimum gradul de ambiguitate este justificat şi de riscul pe care confuzia terminologică îl poate reprezenta pentru cei implicaţi în practica educaţională.

Conform modelului lui Wilhelm von Humboldt de percepere a relaţiei cuvânt-realitate, preluat şi dezvoltat în cadrul aşa-numitei *Ipoteze Sapir–Whorf* (Hoijer, 1954, pp. 92-105), înţelegerea eronată a termenilor – spre exemplu, simpla ,,notare" considerată drept ,,evaluare" – ar putea determina o realitate practică deformată, cu efecte nedorite asupra tuturor participanţilor în procesul de predare-învăţare-evaluare. Reversul pozitiv al acestei condiţionări ar fi posibilitatea de a ameliora actul de evaluare pornind chiar de la circumscrierea inteligibilă a sferei semantice a fiecărui termen, acest demers având potenţialul de a creea o nou mod de a pune în practică principiile docimologiei. Pe de altă parte, receptarea şi utilizarea ambiguă a termenilor este, frecvent, inevitabilă, date fiind interferenţele dintre aceştia şi caracterul inclusiv, din punct de vedere semantic, al unor termeni cum ar fi ,,evaluare" sau ,,apreciere".

Întrepătrunderea de sensuri este evidentă chiar la nivelul relaţiei dintre anumite titluri de lucrări şi cuprinsul acestora. Astfel, avem anumite lucrări al căror titlu cuprinde termenul de ,,evaluare" (Stoica, 2000; Vogler, 2000; Meyer, 1995), în timp ce altele includ pe cel de ,,apreciere [a performanţei sau progresului şcolar]" (Bailey, 1998; Douglas, 2000; Harris & McCann, 1994). Alte titluri menționează termenii ,,test" sau ,,testare" (Weir, 1993; Harrison, 1983), sau atât termenul ,,test", cât şi termenul ,,evaluare" (C.Alderson; C. Clapham; D. Wall, 1995).

În literatura consacrată tematicii docimologiei sau domeniilor conexe, există un aparent consens în a considera evaluarea drept un concept mai larg, care subsumează o serie de concepte înrudite, într-o anumită măsură confundabile, cum sunt cele pomenite anterior. Chiar şi dicţionarele de limbă engleză oferă explicaţii relativ similare pentru termenii ,,*evaluation*" şi ,,*assessment*" (v. de ex. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 1990; *Longman Dictionary of Contemporary English*, 2008). În cazul lui Vogler (2000, p. 22), compararea termenilor este menită să evidenţieze metaforic amplitudinea şi ,,generozitatea" evaluării, care trebuie ,,să integreze şi alţi parametri în cantitativ, să fie deschisă şi la alte surse de informare în afara celor punctuale, în sfârşit să nu omită, în măsurarea rezultatului, valoarea instrumentului, termometrul, boala şi bolnavul". Din această perspectivă, testarea ca activitate didactică şi testul ca instrument de colectare a datelor referitoare la nivelul cunoştinţelor şi competențelor studentului reprezintă elementele pe care se bazează evaluarea şcolară.

Autori precum Harris şi McCann (1994) pun accentul pe componenta cuantificabilă, caracteristică aprecierii sau măsurării performanţei sau a progresului, atunci când definesc termenul ,,*assessment*", considerând evaluarea (*evaluation*) mai ales din perspectiva luării în considerare a unui ansamblu de factori care îşi pun amprenta asupra predării-învăţării, factori care includ obiectivele programei, proiectarea cursului, materialele, metodologia, profesorii şi chiar ,,aprecierea" performanţei.

La nivelul politicilor educaţionale europene, *Cadrul european comun de referinţă pentru limbi* (Consiliul Europei, 2001, p. 177) menţionează faptul că ,,*All assessment is a form of evaluation, but in a language programme a number of things are evaluated other than learner proficiency*". Varianta publicată în limba română a acestui text este ,,Orice control este o formă de evaluare, însă, într-o programă de limbă, competenţa elevului nu este singurul lucru evaluat." (Consiliul Europei, 2003, p. 142). De notat faptul că termenul ,,*assessment*"

din engleză este tradus drept ,,*control*", respectând versiunea franceză a textului (Conseil de l'Europe, 2005, p. 134). Asemenea altor lucrări consacrate tematicii evaluării, şi *Cadrul comun* clarifică succint semnificaţiile conceptului general de ,,evaluare", dedicând restul capitolului diferitelor tipuri de testare şi ,,apreciere". Notabil este şi faptul că în acest document fundamental pentru elaborarea de programe de învăţare a limbilor moderne şi a instrumentelor aferente, accentul cade pe încurajarea dezvoltării şi evaluării (controlului) competenţelor parţiale.

La începuturile reformei evaluării, în absenţa unui glosar plurilingv de termeni şi constatând frecvenţa mult mai ridicată a termenului de ,,evaluare" în contextul analizei şi aprecierii calităţii curriculumului, a programelor de studiu, a instituţiilor, potenţiala confuzie între termeni era explicabilă. Anii următori au adus, însă, unele lămuriri necesare, prin lucrări precum cele publicate de Stoica şi Mihail (2006) sau Radu (2007). De asemenea, o abordare comparativă a diferitelor variante ale *Cadrului european comun de referinţă pentru limbi*, tradus în 39 de limbi, sau ale *Portofoliului European al Limbilor*, tradus în peste 30 de limbi, poate oferi clarificările necesare în privinţa terminologiei specifice.

Alte abordări ale conceptului de evaluare, la autori precum Meyer (2000, p. 12), Albulescu & Albulescu (2000, p. 171) sau Takala (1988) evidenţiază necesara interdependenţă dintre obiectivele unei programe de studiu şi efectele acestora asupra materialelor didactice, precum şi asupra predării, învăţării şi testării, toate acestea constituindu-se în obiective ale evaluării. O abordare diferită a celor două concepte o propune Douglas (2000, p. 53). Autorul porneşte de la instrucţiunile care însoţesc testele, precizând că evaluarea se referă la informaţiile furnizate în mod explicit celor testaţi (cu toate că, uneori, acestea se consideră a fi de la sine înţelese) în legătură cu criteriile ce vor fi utilizate în aprecierea performanţei lor şi cu procedurile de notare. Într-un test de limbă, detalierea acestora din punct de vedere tehnic pe baza unei analize a situaţiei comunicative vizate reprezintă o cerinţă a confruntării performanţei celui testat cu criteriile implicite şi explicite ale contextului specific profesional, academic sau vocaţional.

O definiţie relativ similară a conceptului de ,,apreciere" (engl. *assessment*) este oferită de *Dictionary of Language Testing* (1999, p. 11), publicat de Cambridge University Press. Faptul că autorii dicţionarului precizează că acest termen este adeseori sinonim cu cel de testare, dar semnifică, într-un sens mai larg, colectarea de date, inclusiv cele obţinute în urma unui test, în vederea evaluării (caz în care se recurge la instrumente precum interviul, studiul de caz, chestionarul sau observaţia), nu facilitează şi separarea conceptuală şi cristalizarea unei semnificaţii uşor de extrapolat în limba română.

În contextul mai amplu al acţiunii evaluative, conceptul de ,,testare" focalizează această acţiune asupra unor aspecte specifice ale performanţei prin raportarea la norme şi standarde prestabilite. Astfel, testul reprezintă unul dintre instrumentele de bază utilizate în măsurarea competenţelor cerute de o anumită disciplină sau profesie. Harris şi McCann (1994, p. 93) definesc testul ca o modalitate formală de evaluare ,,administrată în condiţii care asigură măsurarea performanţei individuale într-un domeniu dat".

Alături de lucrările în care autorii utilizează, mai mult sau mai puţin nuanţat, toţi termenii menţionaţi anterior, există şi anumite lucrări care se focalizează asupra problematicii specifice evitând menţionarea explicită fie a termenilor ,,test" sau ,,testare" – de exemplu,

Meyer (1995), pentru care cuvântul franţuzesc omniprezent este „*évaluation*", conceptul de „test" fiind înlocuit de cel de „instrument" de evaluare – fie a termenului „evaluare", de exemplu, Bailey (1998), care utilizează doar „*assessment*" şi „*testing*".

În concluzie, dat fiind caracterul potenţial polisemantic al limbajului şi al terminologiei specifice domeniului, este recomandabilă evitarea utilizării aleatorii a acestor concepte în vederea evitării sau reducerii ambiguităţii atunci când se face referire la oricare dintre multiplele componente ale sferei docimologiei.

La finalul acestor consideraţii terminologice, considerăm utilă o subliniere a perspectivei, aparent simplificatoare, conform căreia orice test este, în sine, o formă de apreciere şi orice apreciere este o formă de evaluare. În timp ce măsurarea şi aprecierea prin notă furnizează o reprezentare statică, un instantaneu al nivelului de stăpânire a cunoştinţelor sau abilităţilor (care nu defineşte, automat, valoarea), o procedură de evaluare adecvată oferă o reprezentare dinamică a diferitelor grade de operaţionalizare a acestora, contribuind, astfel, la schiţarea unui profil mai realist al celui evaluat. Dată fiind complexitatea acestui demers, considerăm necesară o pregătire solidă a evaluatorului, superioară celei dobândite în timpul studiilor universitare sau în cadrul practicii profesionale. Orice formă de testare, apreciere, notare sau evaluare implică un anumit grad de responsabilitate şi are efecte nu doar asupra subiectului acestor proceduri, ci şi asupra întregului ansamblu de elemente angrenate în procesul educaţional.

Bibliografie

Albulescu, I., Albulescu, M. (2000). *Predarea şi învăţarea disciplinelor socio-umane*. Iaşi: Polirom.

Alderson, J. C., Clapham, C., Wall, D. (1995*). Language Test Construction and Evaluation*, Cambridge University Press.

Bailey, K. (1998). *Learning about Languge Assessment*. Newbury House.

Bocoş, M., Jucan, D. (2007). *Teoria şi metodologia instruirii. Teoria şi metodologia evaluării. Repere şi instrumente pentru formarea profesorilor.* Paralela 45.

Conseil de l'Europe. (2005). *Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer*. Paris: Les Éditions Didier.

Consiliul Europei. (2003). *Cadrul european comun de referinţă pentru limbi: învăţare, predare, evaluare*. Accesat la http://www.icr.ro/files/items/10653_3_Cadrul_EuropeanComun_de_Referinta_pentru_limbi.pdf.

Council of Europe (2001). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment*. Cambridge University Press.

Davies, A., Brown, A., Elder, C. Hill, K., Lumley, T., McNamara, T. (1999). *Dictionary of Language Testing*. Cambridge University Press.

Douglas, D. (2000). *Assessing Languages for Specific Purposes*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harris, M., McCann, P. (1994). *Assessment*, Oxford: Heinemann.

Harrison, A. (1983) *A Language Testing Handbook*, Modern English Publications.

Hoijer, H., (1954). (editor) *Language in culture: Conference on the interrelations of language and other aspects of culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Hutchinson, T., Waters, A. (1987). *English for Specific Purposes*. Cambridge University Press.

Ionescu, M., (1998). (coord.) *Educaţia şi dinamica ei*. Cluj-Napoca: Dacia.

Longman Dictionary of Contemporary English. (2008). Pearson Education Limited.

Meyer, G. (1995). *De ce şi cum evaluăm*. Bucureşti: Polirom.

Oxford Advanced Learner's Dictionary (1990), Oxford University Press.

Pavelcu, V. (1968). *Principii de docimologie*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică.

Portofoliul european al limbilor EAQUALS–ALTE, (2000). Model acreditat nr. 06.2000-QUEST.

Radu, I. (1998). Evaluarea şi notarea performanţelor şcolare. În M. Ionescu & I. Radu (coord.). *Educaţia şi dinamica ei*. Cluj-Napoca: Dacia. 129-140.

Radu, I. T., (2007). *Evaluarea în procesul didactic*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică.

Stan, C. (2001). *Autoevaluarea şi evaluarea didactică*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Stoica, A. (2000). *Reforma evaluării în învăţământ*. Bucureşti: Ed. Sigma.

Stoica, I., Mihail R. (2006). *Evaluarea educaţională – inovaţii şi perspective*. Bucureşti: Humanitas Educational.

Takala, S. (1998). Language Testing: Recent Developments and Persistent Dilemmas. Accesat la

Vogler, J. (2000). *Evaluarea în învăţământul preuniversitar*. Iași: Ed. Polirom.

Weir, C. J. (1993). *Understanding and Developing Language Tests*, Prentice Hall International English Language Teaching.

Whorf, B. L., Carroll, J. B., Levinson, S. C., Lee, P. (2012). *Language, thought, and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Mass: MIT Press.

A BRIEF HISTORY OF THE TOMIS *CÉNACLE*

Dorin POPESCU
"Șaguna" University of Constanța

Abstract : Even if we know very little about how literary ideas circulated in the old pre-Romanian world, we will prove here that the literary circle (cenacle/cénacle) was born in Tomis with Roman poet Ovid. Ovid had begun his public recitation of verse at about the age of eighteen, but he improved his art of reciting in Tomis, among Gets and Sarmats. It is often assumed that, during his exile in Tomis, Ovid wrote and recited poetry (now lost) in the Getic language, among barbarians. This oratorical event created the first attested literary circle (cenacle avant la lettre) in Tomis. After that magical and mythical origo, the local literary circle became patristic and then warrior-like and barbarian. At one moment, it became a post-modern event, but it still kept its nostalgia in the Paradise Lost…

Keywords: literary history, literary circle, patristic cenacle, Ovid's exile poems, cenacle-origo

Prima instituționalizare a cenaclului literar *avant la lettre* la Tomis: Ovidius

Istoria literaturii la Constanța[1] începe, într-un anumit fel, cu poemele pierdute ale lui Ovidius, în limba getă, despre care amintește poetul însuși. Pare paradigmatic că acest *păcat originar*, care îl dublează pe cel prea-bine cunoscut de către istoria literară[2] – *păcat* care îl și aduce pe Ovidius la țărmul Mării Negre, prefațează și anticipează destinul de *Cenușăreasă* al literaturii în vechea cetate-colonie a Miletului. Odată cu exilul lui Ovidius la Tomis consemnăm și **o primă instituționalizare a cenaclului literar în cetate**[3], chiar dacă aceasta se produce sub forma unei *mirări reciproce*[4]. Ne încumetăm să asertăm astfel că Ovidius devine, *avant la lettre*, **întemeietorul cenaclului literar la Tomis** și, cel mai probabil, **unul dintre primii *manageri* ai lecturii publice pe întreg litoralul Pontului Euxin**[5]**.**

Nu deținem date solide privind istoria dezbaterilor publice *literare* pre-Ovidius în general în spațiul getic în special la Tomis/Constanța (nici măcar în perioada elenistică, ce marchează evoluția spre *polis* a coloniei). Am fi ușor tentați să credem că, dat fiind caracterul predominant oral al limbii gete, necontenitele conflicte de la țărmul Pontului Euxin, care țeseau o *nostalgie a mării* de largi impulsuri *poietice*, precum și nevoia de discurs în spații agresate, **istoria unor astfel de întâlniri publice, seara, la mal de mare, în jurul focului, va fi fost una bogată și spectaculoasă mereu**, indiferent de numele *patronilor urbei*[6].

[1] Și, deopotrivă, o istorie, complementară, a *lecturilor publice la Tomis*, tema acestui studiu.
[2] *Carmen et error*…
[3] Cel puțin prima atestată documentar; argumentăm mai jos.
[4] Între poetul exilat și *barbarii* geți.
[5] Detaliem mai jos.
[6] În secolul I a.Hr, istoria Tomisului consemnează rapide schimbări administrative, specifice majorității orașelor pontice din zona de nord-vest a țărmului Mării Negre.

Mirarea reciprocă ce va fi însoțit primii ani ai lui Ovidius la Tomis este sugestivă/simptomatică și pentru bătălia lingvistică ce a urmat stabilirii administrației romane în *Moesia, Moesia Inferior* și *Scythia Minor*, între limba (daco-)getă și limbajele periferice ale limbii latine, pe întreg teritoriu al Dobrogei de astăzi[7]. Chiar dacă înfruntarea lingvistică nu a lăsat urme în preistoria și în structura limbii române, consemnând o *victorie la scor* a limbii latine vulgare, semnele înfruntării sunt, ele însele, suficiente pentru a descrie tensiunea luptei.

Sosirea romanilor la țărmul Pontului Euxin și stabilirea administrației romane la Tomis și în general în *Moesia* și *Scythia Minor* seamănă, metaforic, din punct de vedere al naturii discursului public cu funcție culturală, unei *îmblânziri a cântecului în poezie.* Ni-i imaginăm, la malul mării, pe geții întorși din bătălii ridicând spre cerul nopții cântece barbare, de furie sau slavă. **Cântecul**, ca formă de manifestare (privată sau publică) a unor emoții, **pare a fi fost determinant în formula discursivă ce va fi marcat acest spațiu până la Ovidius și la instalarea administrației romane.** Geții de la malul *Pontului Euxin* aveau o istorie a cântecului mai solidă decât chiar frații lor din *continent,* dintr-o tradiție ce urca de dinainte încă de călătoria lui Iason sau de cea, mai credibilă, a caravanelor maritime care întemeiaseră colonia și cetatea la Tomis (arta cântului orfic, în credințele vechilor greci, provenea de la traci).

Cântecul, spre deosebire de poezie, are primordial virtuți terapeutice individuale, virtuți ale solitudinii, este o expresie a însingurării, specifică, prioritar, popoarelor marine, popoarelor montane și celor de transhumanță. Transmiterea emoției prin cântec este opțională, facultativă, funcția vitală a acestuia fiind nu cea de a fi transmis/împărtășit, ci (doar) produs/emis. Funcția și natura **marină** a cântecului, pe care grecii le cunoșteau prea bine din lungile lor expediții, par a fi fost în suferință față de forma lor **montană**, de vreme ce grecii (muzicanți marini prin excelență) atribuie geților geneza artei orfice. Din această perspectivă, **putem citi la Tomis o dominanță a cântecului marin** – cântec al singurătății, cântec al dorului, dar și forme secundare, ușor alterate, de comunicare culturală/artistică: cântecul de luptă, strigătele de război, lira, flautul, imprecațiile, bocetul etc.

Din Sulmona și din Cetatea Eternă, Ovidius aduce la Tomis poezia, armă mai puternică decât lira lui Orfeu sau flautul tracic. Poezia, cu mrejele și meandrele ei, cu iscodirea accidental-melodioasă a sufletului, șubrezește tirania lirei și flautului la Tomis și o îmblânzește, pregătind și deschizând un culoar liric pentru care (pare că) limba (daco-)getă nu era urzită.

Poezia lui Ovidius vine, la Tomis, cu funcția sa terapeutic-sociologică: poetul nu numai că *scria* poezii, pe care le trimitea ca sol de pace și semn de iertare la Roma, Augustului, dar le și **recita**, în fața *barbarilor* geți. **Tentativa de a comunica și de a se**

[7] Din această perspectivă, în registru simbolic, pierderea poemelor de limbă getă de către Ovidius echivalează, pentru istoria românilor, cu pierderea operei mitice a lui Traian, *De Bello Dacico* sau cu pierderea *Geticii* lui Dio Chrysostomos (*De Getarum origine et rebus gestis / De origine actibusque Getarum - Despre originea geților și faptele lor*), exilat el însuși în Scynthia…

înțelege, lingvistic, cu geții și cu sarmații[8]**,** precum și cea de **a transmite emoția poetică**, revin obsesiv în scrierile poetului exilat. Dincolo de funcțiile conexe (supraviețuirea într-un spațiu presupus ostil poeziei, sensibilizarea prin exagerare a naturii non-comunicative și non-poetice a *barbarilor geți*), lecturile publice ale poeziilor sale conturează un posibil **prim cadru public de comunicare cultural-artistică**, poate cel mai vechi cadru de acest gen atestat documentar pe teritoriile locuite de geți și căzute sub administrație romană.

Într-un fel, soarta limbii române, ca întâlnire lingvistică între limba indigenă și variațiile dialectale ale latinei ce vor fi fost aduse în Dacia romană în secolul al doilea d.H, fusese pecetluită încă la Tomis, cu o sută de ani înainte, din mirarea[9] geților de a-l fi văzut și auzit pe Ovidius, în ceea ce vom sugera că ar fi fost un **prim cenaclu literar** *avant la lettre* la Tomis.

Știm că Ovidius reînnodase, aici, **tradiția recitărilor publice**, pe care o practicase în Cetatea Eternă, după numeroase ore de retorică, studiate la Sulmona, Atena, Roma etc[10]. Despre **serile literare care aveau loc chiar în holul casei sale din Tomis,** indiciile sunt vagi, însă știm că acolo a recitat singurul fragment păstrat din poemele scrise în limba geto-sarmată și netrimise la Roma, *Laudes de Caesare (Elogiul lui Caesar Augustus)*[11]. Vor fi fost multe asemenea seri, în holul generos, ornat cu însemne imperiale[12], însă tot **teatrul,** despre care știm că micul oraș, deja roman[13], avea, trebuie să fi fost **locul sacru**[14] **al *cenaclului-origo* din Tomis…** Căci tot în teatru aveau să i se aducă poetului omagiile supreme ale grecilor *polis*-ului, care îl aleg *agonothet* cu ocazia organizării de ceremonii și jocuri pentru memoria lui Augustus[15].

O astfel de întâlnire paradigmatică, produsă sub semnul metaforei și excepției, care este emblematică pentru întregul spațiu al limbii (și, ulterior, al literaturii) române, **Tomisul nu mai aduce timp de câteva sute de ani.**

În penumbră a sorții și a morții deopotrivă stau următoarele câteva secole de Tomis și, mai puține încă, de Constantiana. Într-o istorie brută a faptelor literare, ceea ce cu siguranță va fi contat aici trebuie să fi fost arhitectura lingvistică dată de mixtura etnică specifică a Tomisului. Nu poate fi perioadă mai prolifică a întâlnirilor, deci a cenaclurilor literare decât cea care, la Tomis, **miza pe confruntarea ideatică dintre limbi și limbaje.** În primul mileniu după Hristos, **Tomisul devine un Babel mioritic**, în care se hârjonesc și își încearcă

[8] Potrivit acestuia, în primii doi ani s-a înţeles cu localnicii geți doar prin semne: *Per gestum res et significanda mihi* (Tr.V, 10, 36) (*Sunt nevoit să mă fac înţeles prin gesturi*).
[9] Și **plăcerea**, probată prin lungi zăngănituri de arme (a se vedea Poetica, IV, 13-18, 33-36)…
[10] A studiat retorica la Roma cu oratori celebri ai vremii și a frecventat lecțiile de declamație ale lui Aurellius Fuscus şi M. Porcius Latro.
[11] *Şi nu trebuie să te miri dacă versurile mele sunt rele; le-am făcut fiind aproape un poet Get. Ah, mi-e ruşine, dar am compus un poem şi în limba Geţilor şi vorbele lor barbare le-am modelat după ritmul latin... După ce am citit până la sfârşit scrisul meu în versuri străine şi am isprăvit poema mea, toţi şi-au agitat capetele şi tolbele lor cele pline şi un murmur prelung a ieşit din gura Geţilor*, Ovidius, P.IV, 13, 23-32.
[12] *Ara Pacis Augustae*, o copie în argint a familiei imperiale, similară celei în aur de la *Museo delle Terme*…
[13] Aflat în subordinea directă a Romei în perioada exilului lui Ovidius.
[14] O nobilă provocare pentru istorici, fie și pentru cei literari,ar fi identificarea amplasării exacte a teatrului în urbe – sigur în zona peninsulară, poate chiar nu departe de locul actual al statuii poetului…
[15] (Ex Ponto, IV, 9, 101-116).

spada vorbei deopotrivă greci și turci, italieni și geți, romani și sarmați, protobulgari și huni etc. Din păcate, destinul Tomisului de a avea o istorie parțial separată (de cea a geților), coroborată cu o mixtură etnică cvasipermanentă, șansa de a se afla la granița miticului și fabulosului, de a fi teatru de confruntare a *agorei* romane cu *polisul* grecesc, de a miza permanent pe tensiunea întâlnirii dintre limbi și limbaje, au fost pierdute din punct de vedere cultural: **Tomisul nu a mai dat culturii române un moment de substanța magică egală celui originar** (întâlnirea lui Ovidius cu *barbații geți*).

Este și motivul pentru care teme precum revendicarea specificității culturale a Tomisului, întemeierea sa culturală, locul specific al urbei în arhitectura culturii române etc. sunt legate inseparabil de numele lui Ovidius. Oamenii de cultură din Constanța simt că **originea sacră a culturii tomitane, *toposul* de referință al acesteia, *toposul originar și integrator*, este Ovidius**. În pofida acestei **permanente reveniri la *origo***, încă insuficient explorat ni se pare ***Tomisul* ca topos al exilului**, cel puțin în raport cu ***Tomisul* ca topos al mării…**

De la *cenaclul întemeietor* la *cenaclul patristic* și *cruciat*

În fosta incintă veche de sorginte greacă a urbei se construiește apoi amfiteatru(l) roman, se bat monede, se înalță ziduri, o viață publică proprie se ridică din ruine, însă **semnele unor întâlniri publice cu funcție culturală se împuținează, dispar.** Dezvoltarea vieții sociale a urbei, atestată documentar, epigrafic și numismatic, nu este însoțită și de o consolidare sau dezvoltare a lecturilor/întâlnirilor publice de tip cultural de dimensiuni egale în cetate, deși spațiile publice destinate acestor întâlniri se extind.

După câteva secole de însingurare a gustului critic, în care urma discursului public cu funcție culturală străbate cu anevoie din cronici, **episcopii bizantini de Tomis preiau rolul de paznici mitici ai spațiului literar indigen**, păstrând, depozitând și dezvoltând o literatură patristică autentică și valoroasă, din care se mai păstrează relicve izolate. Deopotrivă cu această literatură ne putem imagina întâlnirile culturale ce se vor fi petrecut la Tomis (deja Constantiana) în secolele de după edictul lui Constantin, mai ales că, la țărmul Pontului Euxin, limba latină se încăpățâna să supraviețuiască, chiar și în formele sale originar-denaturate față de original, în timp ce în Dacia post-aureliană alterarea limbii latine trebuie să fi fost mai rapidă. Prelungirea, la Tomis și în împrejurimi, a literaturii indigene în limba latină, va fi fost însoțită de întâlniri și dialoguri culturale complementare, pe care numai regretata absență a unui poet ca Ovidius le face să rămână neexprimate și enigmatice. Cu siguranță va fi fost vorba de o *literatură a trecerii religioase*[16] și, astfel, de o **tensiune publică a temei**, care și-a generat forme specifice de discurs public, sub forma unor posibile **cenacluri patristice.** În cele câteva secole ce prefațează pătrunderea proto-bulgarilor pe litoralul pontic, **discuțiile despre creștinătate, în această provincie a Bizanțului, aflată totuși atât de aproape geografic de Constantinopol, trebuie să fi fost cel mai viu topic al urbei.**

[16] De la păgânism și zei protectori ai cetății la creștinism.

Sugerăm astfel că linia de forță a istoriei comunicării publice de tip literar/cultural se va fi dezvoltat, în primele sale secole de viață (I a. Hr – VII d.Hr), după **logica trecerii de la *cenaclul originar și întemeietor de la Tomis* (al lui Ovidius) la *cenaclul patristic (bizantin) al Constantianei* .**

O tăcere de câteva secole lasă cenaclul patristic fără descendenți direcți. Timp de peste jumătate de veac, poezia cedează armelor, iar întâlnirile publice cu funcții culturale devin pleavă și plumb. Un sătuc care supraviețuiește printre robii (huni, avari, protobulgari, slavi, uzi, pecenegi, cumani etc), redus la câteva străzi și câteva case, acesta va fi Tomisul pentru multe sute de ani.

Din ruinele acestuia se ridică, după căderea și moartea Constantinopolului, o nouă frică istorică. E timpul cruciadelor creștine împotriva expansiunii otomane spre nord, iar Constantiana se află pe linia fricii. Din această frică trebuie să se fi născut **legendele urbane**[17] **ale rezistenței cruciate**, contemporane literaturii cavalerești din centrul Europei. Întregul continent creștin respiră cultură și rezistență, prin trubaduri și truveri. Ni se pare neverosimil ca idealul cruciat să nu fi convins sătucele noastre pustiite de pe litoralul pontic, mai ales că o anumită tensiune a rezistenței o au deja cultivată de domnitorii români, ajunși la mal de mare… O tensiune a rezistenței care nu trece decât sporadic proba atestării documentare, din motive ce țin de interesul îngust al cronicarilor alogeni pentru rămășițele pontice post-bizantine… **Trebuie să fi fost vagi seri cruciate, seri de cuminecare înainte de luptă ori simple seri de doliu**, care să fi pregătit orașele pontice pentru campanii proprii sau pentru cruciade[18]… O literatură cultă și mai ales un **folclor cruciat** trebuie să fi existat, în diferite forme de manifestare, pe întregul continent creștin, de la Paris la Enisala…**Un folclor cruciat în orașele pontice**, subțire și destrămat de invazii, atestat sporadic în istoria literaturii orale de limbă română, mai degrabă ca formă ideatică de organizare publică a fricii cetății decât ca manifestare propriu-zis literară, aceasta pare a fi fost **expresia semnificantă de manifestare și comunicare a emoțiilor artistice la Tomis, în perioada sa de decădere post-bizantină.**

Cel mai probabil, tipul de întâlnire culturală / cenaclu ce se va fi produs totuși aici, chiar și în această formă socială rudimentară ce va fi devenit Constantiana, ar fi fost unul al invocațiilor (pre-conflict) și imprecațiilor (post-conflict). Un **cenaclu-invocație**, bazat pe nevoia socială a urbei de a coaliza toate eforturile, inclusiv cel artistic, în vederea supraviețuirii ei, coroborat cu **cenaclul-imprecație**, cenaclul-blestem care cânta jalea și furia. **Imprecația și folclorul cruciat vor fi fost, astfel, dominantele discursului public cultural în urbe, în cele câteva secole post-patristice.**

De lecturi publice, acum, nici nu poate fi vorba, iar de literatură cultă – nici atât. În schimb, e vremea legendelor. E vremea legendelor urbane, a focurilor pe creste, a mesajelor codate, a semnelor inițiatice. Este Evul mediu, post-bizantin la Tomis, puternic impregnat de legendă, de mister, de mit. Nu este Evul mediu fabulos din marile culturi care se construiesc

[17] *Rurale* de multe ori, în ceea ce privește perioada Tomisului secolelor VI-XV…
[18] Sunt atestate documentar participări sporadice la cruciadele europene ale cetăților pontice, mai ales sub voievozii Țării Românești, dintre care cea mai relevantă sub aspect istoric și istoriografic va fi fost cea din 1445-1452, încheiată la Varna.

acum în centrul Europei, nu sunt fabula şi alegoria care însoţesc pretutindeni mentalul medieval colectiv, ci, probabil[19], o lume arhaică, ţesută din ritualuri şi semne, bogată în figuri şi forme folclorice, cu mijloace rudimentare de exprimare artistică.

Această lume devine, la mijlocul secolului 15, **Kustendje**. Este greu de spus ce forme de expresie culturală va fi avut comunicarea publică în perioada administraţiei otomane, mai ales că *polisul* se subţiase la câteva case[20] şi o mahala[21].

Tomis – prevalenţa unui profil paideic

La aproape 2.000 de ani de la ***cenaclul originar***, în 1897, Petru Vulcan înfiinţează şi conduce ceea ce am putea numi **primul cenaclu literar instituţionalizat**, atestat ca atare la Constanţa[22], a cărui primă şedinţă va fi avut loc în clădirea actuală a Muzeului de Artă – *Cercul Literar Ovidiu*.

Este simptomatic că la cenaclul lui Petru Vulcan vin (la început) mai mult de 30 de persoane, deşi oraşul număra puţin peste 2.500 de români. Un entuziasm similar pentru cenacluri şi reuniuni nu mai cunoscuse Tomisul încă din pre-istoria sa, odată cu Ovidius şi lecturile din holul casei sale. Odată cu *Cercul Literar Ovidiu* al lui Petru Vulcan, **cenaclul literar devine o instituţie permanentă a Tomisului** (acum, devenit Constanţa), pe care urbea nu o va mai pierde niciodată. Vagi tendinţe de autentificare a efortului literar periferic al provinciei Tomis de către centrul cultural românesc (Bucureştiul) încep să se configureze – bunăoară, la Constanţa vin I.L. Caragiale, membru onorific al comitetului de conducere al *Cercului literar Ovidiu*, cu celebra sa conferinţă *Despre seriositate* (22 octombrie 1897), susţinută în sala Cazinoului de atunci, Grigore Tocilescu, preşedintele onorific, care va susţine, în august 1898, la Cercul *Ovidiu*, o serie de conferinţe[23] etc.

Din 1898 încoace, dezvoltarea oraşului este însoţită de o **dinamică spectaculoasă a reuniunilor literare tomitane**, precum şi de o **rafinare permanentă a expresiei culturale/literare şi artistice**. Spre perioada interbelică, cenaclurile locale produc deja şcoli

[19] Istoriografia internaţională este şi aici modestă în privinţa identificării formelor sociale, politice şi culturale care însoţesc şi exprimă Evul Mediu indigen.
[20] Potrivit mareşalului prusac Helmuth von Moltke, chemat în Dobrogea ca instructor pentru oştile otomane (sec. 19).
[21] *La 1860, Constanţa era cel mai neînsemnat sătuc turcesc. Câteva colibe de lemn forma toate edificiile sale*, M.D. Ionescu, *Cercetări asupra oraşului Constanţa. Geografie şi istorie*, Bucureşti, 1897, pag. 35.
[22] Petru Vulcan, revista *Ovidiu*, articolul cu titlul *Genesa şi fasele Cercului literar Ovidiu*: *O seamă de tineri, ce le vine într-o di, lansează un apel anonim, care glăsuia – ca să ne întrunim în ziua şi ora hotărâtă la Şcoala Nr. 1 din strada Carol - spre a pune basele unei societăţi. Fire impresionată cum sunt de felul meu nu mi-am putut stăpâni curiozitatea de a nu mă duce unde glăsuia apelul anonim. Şi la ora hotărâtă m-am dus să iau şi eu parte la şedinţa convocată de d-nii anonimi la şcoala numită. Venit de curând în Constanţa, necunoscut de nimeni încă personal, cu multă sfiiciune, am primit să presidez onorata adunare, care se compunea din vre-o 30 de inşi* (Petru Vulcan, *Genesa şi fasele Cercului literar Ovidiu*, "Ovidiu", Constanţa, an I, nr. 3, 15 octombrie 1898, p. 48).
[23] Cercul literar *Ovidius* a avut, ca preşedinţi şi membri onorifici, personalităţi precum Spiru Haret, ministru al instrucţiunii publice, prefectul Luca Ionescu, I. L. Caragiale, Ion (Iancu) Kalinderu, Carmen Sylva, Bogdan Petriceicu. Hasdeu, Titu Maiorescu, Dimitrie Sturdza, Dumitru Tache Ionescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, George Coşbuc, Iulius Zane etc (Doina Păuleanu, *Constanţa. Aventura unui proiect european*, Ex Ponto, Constanţa, 2003, pag. 44, 397-399, 401-402).

și idei literare, iar urbea își construiește și rafinează o urmă literară proprie. Peste 200 de cenacluri, cercuri și școli literare vor fi contribuit, în veacul trecut, la rafinarea și individualizarea întâlnirilor culturale la Constanța[24].

În ultima sută de ani, **cenaclul literar a devenit instituție la Constanța**. Și-a creat o metodă, a enunțat programe poetice, a creat școli poetice și literare, a generat concepte, cărți, a lansat grupări literare și a organizat și manageriat emoția cetății, într-o **variație liberă generoasă a formelor de expresie.** Cele câteva sute de cercuri și cenacluri literare au generat, la Tomis, o frumoasă revanșă pentru tristele ei secole de tăcere istoriografică.

Geografia acestora acoperă spații mitice ale Tomisului sau simple marcări simbolice, în piețe publice, hoteluri, depozite, buncăre, bodegi, cafenele, *underground* etc. O istorie încă nescrisă a locurilor literare ale Tomisului, de la casa lui Ovidius și teatrul urbei din primul secol d.Hr, de la vechiul amfiteatru roman până la *Magazinul de Cafea* de pe Bulevardul Mamaia, ar putea modifica perspectiva actuală a faptelor literare de la Tomis și reconfigura istoria locală a lecturilor publice, a ideilor literare, a grupărilor și școlilor literare etc.

Locurile literare din Constanța (geografia efectivă a întâlnirilor culturale) merită un interes și un demers de cercetare separat, ca și **relația dintre *loc* și *topos literar/cultural* la Tomis**. O geografie fluctuantă a reuniunilor, lecturilor și întâlnirilor literare include, în mod obligatoriu, **locuri/toposuri antebelice și interbelice** precum casa lui Ovidius (neidentificată), teatrul cetății din secolul I (neidentificat), fostul amfiteatru roman, *Școala Nr. 1 din strada Carol* – astăzi Muzeul de Artă, *salonul-birt Mira*[25], Salonul *Panaioti* și *Sala Clubului comercial* ale Hotelului Panaioti din strada Ovidiu, Hotelul *România* de pe fosta stradă Carol, *casele Schitului de la Sf. Munte*[26], vechiul Cazinou de pe faleză, actualul Cazinou al orașului, Hotelul *Gambetta* (situat pe strada Remus Opreanu, fostă stradă Romană)[27], *Palatul Societăţii Mercur*[28], *Casa Hrisicos*[29], *Palatul Comunal din Piaţa*

[24] O perspectivă solidă despre dimensiunea fenomenului literar la Constanța și în Dobrogea avem grație sintezelor de istorie literară locală ale lui Puiu Enache (*Istoria literaturii din Dobrogea*, Ed. Ex Ponto, 2005), Ștefan Cucu (*Literatura în Dobrogea*, Vol. I – II - *Dicţionar biobibliografic*, Constanţa, 1997, 1999; coautor: Corina Apostoleanu și *Portrete literare / Scriitori şi publicişti contemporani din spaţiul pontic*, Constanţa, Editura Ex Ponto, 2002), însă și periodicelor și arhivelor Bibliotecii Județene Constanța.

[25] 1897.

[26] 1898, Petru Vulcan, *Genesa şi fasele Cercului literar Ovidiu*, "Ovidiu", Constanța, an I, nr. 3, 15 octombrie 1898.

[27] Începutul secolului 20.

[28] Construit în 1916, în Piaţa Independenţei, de către *Societatea Cooperativă Mercur.*

[29] Construită în 1900, pe colțul de nord-vest al Pieței Ovidiu, după planurile arhitectului L. Givért; în casa Hrisicos aveau loc serate, reuniuni literare, seri de lectură, expoziții etc. Ziaristul constănţean Constantin N. Sarry scria despre casa Hrisicos: *Când Petre Grigorescu, în pusta dobrogeană / Planta salcâmi cu stânga, ţinând în dreapta pana, / Pe când Vulcan Petrache, biet Picurar din Pind, / Ca un second Ovidiu, sfios, duios, tânjind, / Cu-ale lui Lirice şi Pontice ritmate / Desţelenea ogorul Dogrogei agramate… / Pe când Ioan N. Roman cu maistrul Caragiale / Şi Barbu Delavrancea dădeau pe gât ocale, / Chihlimbariu de Samos, borco de Tenedos, / În odăiţa scundă din colţ la Hrisicos / Punând modeşti la cale nu numai Poesia / Şi Proza românească – ci însăşi România.*

Independenţei (actuala Piaţă Ovidiu) – actualul Muzeu de Istorie Naţională şi Arheologie[30], Hotelul *Regina (Intim)*[31] – fost *Hôtel d'Angleterre* etc.

În perioada postbelică, **toposurile culturale, cu notabile excepţii, redevin simple locuri geografice**, instrumente ideologice care deviază/atrofiază funcţia de creştere culturală prin întâlnire şi dialog. Pentru a ne păstra în limitele unei opinii obiective, este de consemnat totuşi rolul pozitiv formator al Cenaclului *Ovidius* al revistei Tomis[32], mai ales în anii '70 şi '80, precum şi cel al Cenaclului *Mihail Sadoveanu*[33] (doar ultimul supravieţuieşte în forma sa tradiţională/clasică, primul suferind numeroase mutaţii de fond şi de formă în ultimul sfert de veac).

Astăzi, **cenaclurile literare la Tomis au o puternică dimensiune inflaţionistă.** După etapa puseelor creative postcomuniste, ce prefigurează, la Constanţa, **dimensiunea de excelenţă a întâlnirilor culturale sub formă paideică**, în principal graţie *Cenaclului de Marţi* al studenţilor Facultăţii de Litere (1993), înfiinţat/mentorat de regretatul Marin Mincu, în momentul de faţă consemnăm **o inflaţie a formelor şi o degradare a funcţiei** cenaclului literar la Tomis[34].

Strivit de malaxorul propriei sale inflaţii, astăzi, cenaclul literar la Tomis s-a demonetizat, nu mai este şcoală de creştere paideică, nu mai e pretext pentru devenire culturală, ci, prioritar, exhibare a propriilor vanităţi şi orgolii. Ieri, vinovată pentru tăcerea leneşă a culturii în urbe era **absenţa întâlnirilor culturale**, astăzi e tocmai **excesul lor…**

O istorie a cenaclurilor literare la Tomis, din câte ştim, nu există încă. Nici una a toposurilor culturale/literare ale urbei, a locurilor semnificative care vor fi produs întâlniri culturale în urbe, de la *casa lui Ovidius* la *Clubul Phoenix*. Această **schiţă** are funcţia de a anticipa o intenţie recuperatoare de anvergură a temelor de mai sus. În pofida aserţiunii curente, care a devenit un loc comun la Tomis, potrivit căreia urbea tomitană este prioritar un *topos* al comerţului, nouă ni se pare că istoria pragmaticii discursului literar la Tomis poate produce neîncetat argumente ce fundamentează **prevalenţa unui profil paideic**, în dauna celui comercial, ce vede în Constanţa prioritar un nod maritim de produse şi mărfuri.

Înainte de a fi un *nod maritim*, Tomisul este un *nod marinăresc*, o formă indigenă a *nodului gordian*, la combinaţia ezoterică a căreia participă, mistic, şi **funcţia paideică a întâlnirii în idee.**

---

[30] Lucrările au început în 1911.

[31] Construit pe locul unde se afla Hôtel d'Angleterre, la mansarda căruia ar fi stat Mihai Eminescu, în iunie 1882; Hotelul „Regina", numit ulterior „Intim", a fost dat în folosinţă în anul 1906. În 1909, la Hotelul Regina au fost înfiinţate *Cercul farmaceutic* şi *Cercul de litere, arte şi sport* şi aveau loc şezători culturale organizate de *Societatea Junimea Macedo-Română din Constanţa*. În 1925, se înfiinţează *Cercul Intim*, care are ca obiectiv *cordializarea raporturilor între familiile de intelectuali din metropola dobrogeană*. Cercul organiza la Hotel „Regina" şi *ceaiuri dansante*, la care participau elitele constănţene.

[32] Înfiinţat în 1966.

[33] Înfiinţat în 1962, la Casa Armatei.

[34] Cu efecte nu întotdeauna negative; de exemplu, existenţa cenaclurilor universitare, inclusiv a Cenaclului ***Astra Şagunistă*** al Universităţii Andrei Şaguna, poate fi un solid şi eficace instrument de rezistenţă la subcultură, dimensiune socială cu impact masiv şi în continuă creştere în România momentului de faţă…

Bibliografie selectivă

Cucu, Ștefan, *Literatura în Dobrogea*, Vol. I – II (*Dicţionar biobibliografic*, Constanţa, 1997, 1999; coautor: Corina Apostoleanu).

Cucu, Ștefan, *Publius Ovidius Naso şi literatura română*, Editura Ex Ponto, Constanţa, 1997.

Enache, Puiu, *Istoria literaturii din Dobrogea*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2005.

Fränkel, Hermann Ferdinand, *Ovid: A Poet Between Two Worlds*, University of California Press, 1969.

Ionescu, M.D., *Cercetări asupra orașului Constanța. Geografie și istorie*, Tipografia și Fonderia de Litere Thoma Basilescu, București, 1897.

Lascu, Nicolae, *Ovidiu, poetul exilat la Tomis*, Muzeul de Arheologie, Constanţa, 1973.

Păuleanu, Doina, *Constanța. Aventura unui proiect european*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2003.

Vulcan, Petru, *Genesa și fasele Cercului literar Ovidiu*, revista *Ovidiu*, Constanța, an I, nr. 3, 15 octombrie 1898.

WHEN THE LAWS OF PHYSICS WORK IN ARRHYTHMIA

Anca CHIOREAN

Abstract: Fantasy literature would generally seem to have questionable literary value, an assumption that this paper aims to contradict. An overall view on Romanian fantasy literature will show that its importance resides in the core and construction of worlds in which the supernatural, the surreal or the absurd occur in order to cause productive short-circuits. The birth of the unnatural in human imagination is a natural response to the human need for the bizarre. We will explain how mythology, psychology, folklore and anti-physics work together to form this type of literature that sets almost no boundaries in critical approach.

Keywords: Fantasy, mythology, folklore, plausible and implausible reality, archetypes.

Abandonarea sau aflarea necunoscutelor

Literatura fantastică reprezintă o ramură exclusă din canon, dar în liniile căreia se înscrie un număr considerabil de capodopere, aşezate sub semnături importante – *Istoria critică a literaturii române* tratează fugitiv acest subiect, dar susţine faptul că „În anii ’70 s-a redeschis o mai veche discuţie pe tema valorii fantasticului românesc, ca urmare, foarte probabil, a tipăririi la noi a nuvelelor din exil ale lui Mircea Eliade. Părerile, împărţite, n-au putut totuţi neglija excelenţa povestirilor fantastice ale lui Eminescu, D. Anghel, Al. Philipide, Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu şi, firește, nu cel din urmă, Mircea Eliade”[1]. În ciuda redeschiderii discuţiilor şi în ciuda controversei care ar fi trebuit să atragă mai multă atenţie, genul pară să fi fost abandonat în ultimele decenii.

Într-o asemenea epocă în care evoluţia socială şi ştiinţifică îngreunează consolidarea caracterului supranormal al fantasticului, de unde apare „controversata problemă a *supravieţuirii şi valorificării fantasticului* în plină perioadă modernă, raţionalistă, scientistă, profund ostilă (cel puţin în aparenţă şi în anumite zone) miturilor şi simbolurilor misterioase.

[1] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, pp. 1393, 1394.

În măsura în care realitatea arhetipurilor şi a inconştientului colectiv nu este pusă la îndoială, totalitatea reflexelor sale literare asigură şi azi o continuitate fantastică. Ea poate fi latentă sau deliberată, spontană sau cultivată programatic. Într-un caz ne regăsim în faţa fantasticului empiric. În celălalt, în prezenţa creaţiei literare *voit* fantastice, care descoperă şi speculează, într-o deplină conştiinţă estetică, implicaţiile literare ale fantasticului"[2].

Însă moartea literaturii fantastice nu poate fi luată în calcul. Evoluţia fantasticului a decurs împreună cu evoluţia societăţii, situaţie în care se poate, totuşi, vorbi despre o adaptare a supranormalului la fiecare stadiu de „normal". Realitatea arhetipurilor este acceptată în continuare, populând o *energeia*, în sens humboldtian la fel de vie. Circumstanţele în care se manifestă fantasticul, într-adevăr, s-au schimbat de-a lungul timpului, dar nevoia umană de supranormal rămâne constantă. Modul de integrare a fantasticului în realitatea cotidiană nu schimbă structura efectivă a fenomenului supranormal, ci îl inserează cu naturaleţe în contexte care creează nelinişte, angoasă, spaimă, etc – cultura modernă „dovedeşte o capacitate reală de asimilare, recuperare şi «camuflare» a miturilor (...). Creştinismul ce absoarbe multe mituri şi simboluri antice, romanele medievale pline de minuni, magicieni şi vrăjitoare, constituie doar două exemple elementare. (...) Cît timp stăruie convingerea raţională sau iraţională într-o ordine ascunsă, cifrată, a lumii, dublată de ideea iniţierii, revelaţiei «misterului», există şi mediul de cultură, bun conducător, al fantasticului"[3]. Scenariul astfel construit creionează imagini exotice ale unei lumi neaccesibile în mod natural, dar care implică o lectură activă şi, mai mult, un ochi critic permisiv şi creativ.

***Reductio ad impossibilem* posibil**

În cadrul mecanismului de creaţie a literaturii fantastice se regăsesc patru paşi iniţiali: fantezie creatoare, ca parte a procesului cognitiv, inspiraţia ca parte a sensibilităţii estetice, imaginaţia creatoare, fantasticul ca reprezentări artistice, religioase, folclorice şi fantasticul sub formă de categorie estetică[4]. Adrian Marino susţine faptul că „definiţia fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări «negative», de ordinul unor imposibilităţi sau anormalităţi latente ori manifeste. Din această cauză, vocaţia fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esenţă «demonică», personajul fantastic tipic fiind Satan, simbolul tuturor

[2] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p.678.
[3] *Ibidem*, p. 678.
[4] George Bădărău, *Fantasticul în literatură*, Iaşi, Editura Institutul European, 2003, p. 16.

degradărilor, pervertirilor şi răsturnărilor posibile”[5]. Există, într-adevăr, o serie de determinări negative, însă nu este un imperativ ca acesta să fie în directă legătură cu elementul fantastic. Adesea, ceea ce este negativ într-o operă fantastică este o consecinţă a acţiunilor unui personaj, elementul fantastic fiind, iniţial, de bun augur.

Fantasma, ca sursă de inspiraţie în creaţia literară este, psihanalitic, determinată de reverii. Reveriile „se adaptează la impresiile schimbătoare ale vieţii, se transformă odată cu modificarea situaţiilor de viaţă, fiecare nouă impresie profundă marcîndu-le cu ceea ce s-ar putea numi «pecetea timpului». Raportul dintre fantasmă şi timp este, dealtfel, extrem de important. S-ar putea spune că o fantasmă are legătură cu toate cele trei timpuri, cu cele trei momente temporale ale procesului nostru imaginativ. Acesta porneşte de la o impresie actuală, de la un prilej oferit de prezent, capabil să trezească una din dorinţele puternice ale persoanei; apoi se întoarce în trecut, la amintirea unei trăiri mai vechi, de cele mai multe ori infantile, cînd dorinţa respectivă a fost împlinită; în sfîrşit, creează o situaţie viitoare care reprezintă împlinirea acelei dorinţe, adică reveria sau fantasma care poartă în sine atît urmele evenimentului care a prilejuit-o, cît şi pe cele ale amintirii.”[6] Împletirea dintre real şi supranormal, în literatura fantastică, este astfel explicată printr-un element declanşator din prezentul scrierii, respectiv din realitatea cotidiană, intrând în combinaţie cu elemente aproape ludice, de tip infantil.

Construcţia universului literaturii fantastice este cea care individualizează genul şi ridică probleme de definiţie. George Bădărău afirmă faptul că „Fantasticul desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce este ireal, aparent, iluzoriu, sau lumea fantasmelor”[7]. Însă, din punctul de vedere al firului narativ şi al atitudinii personajelor, termenul „ireal” trebuie să lipsească cu desăvârşire – „Prin genul literaturii fantastice înţelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecţional, deci descumpănitor, dintre *realul* verosimil şi *realul* supranormal (paranormal sau supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil raţional, raport sugerat sau afirmat literal”[8].

Nefirescul, miracolul, nu este o finalitate – scopul miracolului în literatura fantastică este de a genera un artificiu, un scurtcircuit al legilor fizicii şi, astfel, un punct în jurul căruia se vor desfăşura următoarele evenimente care se înscriu, totuşi, în liniile firescului. Atitudinea personajelor în faţa acestei răsturnări temporare a legilor fizicii diferă. Obişnuite cu

[5] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 663.
[6] Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 11.
[7] George Bădărău, *op. cit.*, p. 4.
[8] Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 18.

funcţionarea normală a universului, prima reacţie este de scepticism, sau şoc, dar va fi întotdeauna urmată de acceptarea nefirescului: vorbind despre protagonistul din *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, Sergiu Pavel Dan afirmă faptul că „pricina răvăşirii existenţei lui nu este ivirea în sine a supranaturalului, cât ecoul social al anomaliei încălcării elementarei legi optice. El nu-şi pune câtuşi de puţin întrebarea ontologică: cum a fost posibil?, ci se mulţumeşte să înregistreze efectul”[9]. Conturarea literaturii fantastice apare, totuşi, ca o treaptă firească în evoluţia gândirii umane şi în proiecţia imaginarului comun. Gândirea arhaică încorporează supranormalul în realitatea cotidiană, după cum reiese din credinţele sau legendele populare, însă evoluţia societăţii nu elimină fantasticul – el este inclus acum într-un nou cotidian, în care miraculosul nu încalcă doar legile ordinii universale din punct de vedere religios, ci şi cele ştiinţifice.

Un cititor contemporan, familiarizat cu „noile” legi ale ordinii universale şi ale mecanicii cuantice ar fi tentat să ofere explicaţia mai mult sau mai puţin raţională evenimentelor pe care lietarura le-a inclus în domeniul fantasticului. Însă raţionalizarea, sau sufocarea unor asemenea evenimente sub eticheta superstiţiei, încalcă o lege fundamental luciferică, în sens blagian – „Rătăcirea într-un «labirint» fără ieşire nu este senzaţională, ci fantastică. De unde eroarea, lipsa de intuiţie artistică a autorilor care «explică», fie şi în ultimul moment, misterul fantastic. Legea sa nu este descifrarea, ci adâncirea şi încurcarea pistelor. (...) Orice explicaţie îl distruge, sau îl transformă într-un text senzaţional, care poate avea calitatea sa, adesea foarte onorabilă, nu însă şi «fantastică»”[10].

Însă, dacă explicaţia raţională trebuie să lipsească, apare un spaţiu gol în procesul comprehensiunii textului. Acest spaţiu gol se va umple cu o serie de polemici care se bucură de mai multă liberate decât în cazul unor texte dominate de un verosimil mai uşor de acceptat. Raţionalul, în cazul interpretării literaturii fantastice, nu lipseşte şi nu este înlocuit iremediabil de „iraţional”, ci se transformă într-o judecată raţională aplicabilă unei lumi cu legi diferite.

Scenarii cu scurtcircuit controlat

O clasificare sintetică a temelor sau a personajelor nu „umanizează” subiectul literaturii fantastice, ci tinde să îl scalde în banalitate. O asemenea privire „de suprafaţă” nu scoate în evidenţă acel infinit de straturi inferioare, profund filosofice ale majorităţii operelor fantastice şi nu va intriga un potenţial cititor într-o suficient de mare măsură. Însă poate fi

[9] *Ibidem*, pp. 13, 14.
[10] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 685.

apropiată cititorului, dacă o asemenea clasificare sintetică este pusă în legătură cu fondul comun al imaginarului şi este privită ca o ierarhizare sistematică de arhetipi, admiţând că varietatea situaţiilor supranormale depăşeşte puterea formalistă de schingiuire prin clasificare – „Din unghiul varietăţii, *tipologia* nu se aseamănă deloc cu tematica literaturii fantastice. Pe cât de unitare, previzibile şi reductibile la câteva trăsături de largă răspândire sunt *personajele*, pe atât de felurite şi anevoie clasificabile sunt categoriile situaţiilor suprafireşti care configurează *motivele* genului”[11].

Personajele literaturii fantastice, într-adevăr, nu au o profunzime considerabilă. În multe cazuri, ele sunt aşezate în mijlocul situaţiilor pentru a oferi scenelor o anumită mobilitate şi fac parte dintr-un tablou complex, în cadrul căruia ele au un rol foarte bine definit, dar limitat – „Personajul *uneltitor, iniţiator* al tramei fantastice («intrigantul», cum s-ar zice): fiinţa umană conştientă (în viaţă sau trecută la cele veşnice; lesne sau anevoie calificabilă), zeitate, duh, geniu, magician în felurite ipostaze, vieţuitoare, mijloc de reprezentare sau chiar obiect”[12] şi a doua categorie, delimitată de Sergiu Pavel Dan, populată de tot de asemenea personaje „pretext”: „Personajul *receptacul, experimentator* şi totodată *destinatar* al aventurii epice. Fizionomia sa caracterologică reprezintă, desigur, o inerentă variabilă, care nu exclude nuanţele”[13].

Literatura fantastică adesea nu este caracterizată prin naraţiuni *în întregime* miraculoase, asupra cărora fizica nu mai are autoritate. Reprezintă, mai curând, o teoremă scrisă pe larg, cu o ecuaţie greşită, luată ca axiomă şi în funcţie de care sunt elaborate mai departe ecuaţii corecte. Astfel, elementul fantastic din cadrul firului narativ este adesea izolat undeva în mijlocul unei construcţii de realitate firească. În funcţie de modelarea acestei realităţi fireşti în jurul nucleului miraculos vor apărea clasificările operelor fantastice.

Pe de altă parte, o definiţie strictă a literaturii fantastice invită o nesfârşită polemizare. Dumitru Ţepeneag alege să o privească din punctul de vedere al receptării, în funcţie de reacţia sau poziţia lectorului faţă de elementul supranormal al naraţiunii: „Fantasticul, aşadar, ca gen literar, nu există decât într-o ipostază ideal-teoretică. De aceea aş propune ca operele susceptibile să fie receptate ca fantastice, pentru că declanşează fie o stare de incertitudine, perplexitate, fie una de frică, să fie considerate ca aparţinând miraculosului (basmele, feeriile), straniului (romanul negru, gotic, o parte din povestirile lui Poe şi Hoffmann),

[11] Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 66.
[12] *Ibidem*, p. 66.
[13] *Ibidem*, p. 66.

oniricului, iar fantasticul să fie nu o categorie literară, ci o noţiune a psihologiei estetice”[14]. Însă, în ciuda intenţiei autorului, şi această fragmentare a genului poate fi considerată o formă de structurare a categoriilor aşezate sub umbrela mai mare a *literaturii fantastice*.

În viziunea lui Sergiu Pavel Dan se regăsesc, totuşi, anumite categorii: fabulosul feeric, miraculosul mitologic, fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului, fantasticul doctrinar, fantasticul „voinţei de mister” şi fantasticul absurd. Toate categoriile, însă, apelează la un fond comun al imaginarului, în care „ecuaţiile greşite” funcţionează ca arhetipi – „Operele care se comportă arhetipic sunt opere care se conjugă cu idealul modernist al subiectului unic şi centrat. Sunt opere care secretă, la un nivel transcendent faţă de suprafaţa ficţiunii, un sens unificator, un scenariu explicativ. (...) Astfel de opere sunt gândite şi scrise în funcţie de un nucleu de semnificaţie ordonator, cosmoidal, care face ca materia narativă să graviteze pe orbite concentrice, aşa cum un magnet dă o formă piliturii de fier pe foaia de hârtie”[15]. Nucleul devine, în acest caz, evenimentul fantastic ca centru de gravitaţie pentru celelalte evenimente „reale”. Distincţiile dintre categorii se vor face atât în funcţie de caracteristicile cercurilor concentrice ale operelor, cât şi din punctul de vedere al tipologiilor repetitive ale nucleelor.

Astfel, fabulosul feeric include: cărţile populare, cu caracter moralizator, în care mirificul se împleteşte cu realul plauzibil şi apologul feeric, anecdotic, dominat de un realism nuvelistic, reprezentat de Costache Negruzzi (*Toderică*), Ion Creangă (*Stan Păţitul*), Ioan Slavici (*Petrea Prostul*), I. L. Caragiale (*La Hanul lui Mînjoală*), Ion Minulescu (*De vorbă cu necuratul*) etc. De remarcat este, totuşi, faptul că, deşi rigorile canonului privesc cu scepticism operele menţionate, ele fac parte din literatura copilăriei şi nu au fost ignorate în măsura în care afirmă criticii. Comportamentul arhetipic al operelor include motive precum: aventura exemplară, aducătoare de înţelepciune, competiţia om-fiinţă fabuloasă, eroul fals-nătâng, chefliu sau sucit, dar isteţ şi bun, dracul, moartea[16] etc.

Miraculosul mitologiei autohtone a fost explorat de Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Pavel Dan şi Ştefan Bănulescu. În acest caz apare o foarte puternică latură folclorică a fantasticului, prin „Povestirea fantastică «clasică» de tonalitate folclorică”[17]. Acest lucru aduce în discuţie componenta evolutivă a fantasticului în raport cu societatea –

[14] Dumitru Ţepeneag, „Fantasticul şi graniţele sale”, în Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Onirismul estetic*, ed. şt., pref. de Marian Victor Buciu, Bucureşti, Editura Curtea Veche Publishing, 2007, p. 222.
[15] Corin Braga, „Despre anarhetipuri”, în *Concepte şi metode în cercetarea imaginarului: dezbaterile Phantasma*, coord.: Corin Braga, Iaşi, Editura Polirom, 2007, p. 18.
[16] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 137.
[17] *Ibidem*, p. 177.

credinţa arhaică (vraja ca farmec malefic, predestinarea, tema blestemului sau binecuvântării, fiinţa nefastă, piaza rea, deochiul, strigoiul etc.) evoluează şi devine parte componentă a literaturii, dinspre superstiţie investită cu credinţă vie, înspre ficţiune. Pe această treaptă a evoluţiei sociale, „Creatorii sînt tentaţi de permanenţa mentalităţii mitico-magice. Scriitorii din toate timpurile au valorificat mituri, eresuri, miracole cu ajutorul simbolurilor, alegoriilor, metaforelor desfăşurate. Chiar dacă Dumnezeu s-a retras, a rămas nevoia de sacru a omului”[18]. Mirificul legendar, având o aură de basm, păstrează împletirea cu realul firesc – „Literatura română n-a rămas indiferentă faţă de acest gen al edenicului. Îi vom întâlni ecourile nu numai în proza lui Eminescu, ci şi în aceea, din tinereţe, a lui Mircea Eliade”[19].

Bineînţeles, nu se poate nega deliciul lecturii literaturii fantastice de inspiraţie folclorică, oferind un cadru epic, dinamic, nevoii de concretizare a unui panteon românesc. Arhetipurile prezente adesea coincid cu cele din credinţele şi legendele populare: comoara blestemată, locul nefast etc. Prezenţa miturilor în literatura română fantastică, însă, nu încorporează doar elemente autohtone: „La Eminescu, cercetătorii au identificat mituri dace, egiptene, mesopotamiene, indiene, la care se adaugă şi «mituri inventate». Pe de o parte, Mumele, Zâna Dochia, Sarmis, Decebal, Ursitoarele, Strigoii, Feciorul de împărat fără stea, pe de altă parte, Orphism şi Demonism”[20]. Miturile „inventate” ale literaturii fantastice au, astfel, potenţialul de creare a unui panteon nou, cu o la fel de mare posibilitate de explorare. Mitul metempsihozei, în schimb, face parte din fondul comun al imaginarului şi se regăseşte în literatura română în romanul lui Liviu Rebreanu *Adam şi Eva*, care „are ca punct de placare mitul platonician al despărţirii androginului în bărbat şi femeie, care se caută într-un ciclu de şapte vieţi terestre”[21].

Fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului, în viziunea lui Sergiu Pavel Dan, aduce cel mai aproape fantasticul de modernitate. Intruziunea supranormalului în realitate este violentă şi are parte de reacţia firească a scepticului: dacă în operele din categoriile anterioare, suprarealul este fie parte integrantă din cotodian, fie se adaptează noilor condiţii, în cazul fantasticului ca revers al verosimilului, suprarealul nu este atât de explicit – „Cititorului îi rămîne astfel alternativa opţiunii: miracolul a avut loc cu adevărat, sau nu e decît produsul halucinaţiei unui «beţiv simpatic»”[22]. Însă graniţa dintre real şi fantastic este mai bine

[18] George Bădărău, *op. cit.*, p. 32.
[19] Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize* , ed. cit., p. 40.
[20] *Ibidem*, p. 34.
[21] *Ibidem*, p. 34.
[22] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 192.

delimitată, experienţa comună şi cunoaşterea firescului lăsând mai puţin loc permisivităţii în faţa supranormalului.

Fantasticul doctrinar ia naştere pe un teren cu puternice legături religioase, ca în cazul prozei lui Vasile Voiculescu, Ion Agârbiceanu sau Gala Galaction, unde „Naraţiunea se încheie prin urmare cu accentele unei învăţături (...). Numai că terenul desfăşurării acestui mesaj nu mai e în ambianţa ecleziasto-monahală pe care debutase şi evoluase cea mai mare parte a acţiunii, ci tărâmul de coloratură «eretică» al magiei”[23]. Însă, în *Proza fantastică românească*, Sergiu Pavel Dan îi include în această categorie şi pe Mihai Eminescu, Mircea Eliade, Liviu Rebreanu şi Tudor Arghezi, caracteristicile îndreptându-se înspre o zonă mai folosofică decât simpla „pildă” descrisă iniţial: „Codificarea ezoterică a relaţiilor dintre parte şi Tot, dintre individ şi prototip, dintre planul fizic şi metafizic. Implicita legitimare ontologică a miraculosului”[24], iar preferinţele tematice fiind „În general, temele de meditaţie filozofică asupra posibilităţii omului de a realiza Absolutul”[25].

Aceeaşi structură o identifică George Bădărău în liniile fantasticului filosofic, în cadrul căruia se regăseşte „prezentarea condiţiei umane într-o largă perspectivă cosmologică. Scriitorii preferă *temele de meditaţie filosofică* (mutaţia metafizică în timp şi spaţiu, viaţa ca vis, instrumentul miraculos, trasnformarea edenică a ambiaţei, tema Marelui Secret) şi *personajul iniţiator*: magician, ascet, solomonar, vrăjitor demoniac etc. Din texte transpar temeiuri explicit magice ale miraculosului, obsesia pentru mitul reintegrării (titanism, cultul euforiei naturiste, edenismul)”[26]. Pe de altă parte prezenţa unor asemenea personaje iniţiatoare poate oferi scrierilor fantastice atât origini folclorice, cât şi mitologice: „În cadrul mitologiei române, originea solomonarului este o problemă controversată. Această situaţie nu este motivată, ca în cazul altor «pete albe» din mito-folclorul românesc, doar de sărăcia informaţiilor, ci şi de faptul că datele existente sunt nu de puţine ori ambigue sau contradictorii”[27]. În acest caz, literatura fantastică vine tocmai pentru a umple „spaţiile albe” cu o componentă ficţională compensatorie.

Fantasticul „voinţei de mister” se apropie mai mult de legea sus-menţionată, enunţată de Adrian Marino, cu privire la neexplicarea fantasticului în termeni raţionali şi intră într-o „conspiraţie a tăcerii” care apare uneori în text ca mutism sau minciună. Autorii principali

[23] Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize* , ed. cit., p. 34.
[24] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 274.
[25] *Ibidem*, p. 274.
[26] Gerorge Bădărău, *op. cit.*, pp. 52, 53.
[27] Andrei Oişteanu, *Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Ed. a 2-a, rev, Iaşi, Editura Polirom, 2013, p. 199.

sunt Matei Caragiale, Adrian Maniu, V. Beneş, Oscar Lemnaru şi A. E. Baconsky. Caracteristicile pe care le enunţează Sergiu Pavel Dan sunt: „Primatul «enigmei», ca finalitate a surprizei fantastice. Subiectivitatea marcată a naratorului. Morbiditatea frenetică. Tendinţa «evazionistă» de a distanţa, în timp sau spaţiu, faptele. Absenţa unei metafizici explicite. Decadentismul estet. Refuzul detaliului plastic, vagul şi indeterminaţiunea, ca forme manifeste ale intenţiei de nondivulgare, decriptare a expresiei. Lirismul poematic: euritmia muzical-evocatoare a frazării, dublată de ocolirea sistematică a dialogului”[28]. Înclinaţia acestei categorii înspre ramura literaturii simboliste este evidentă. Însă, aşa cum s-a întâmplat şi cu alte înclinaţii ale literaturii fantastice, există un punct în care ele deviază şi se individualizează.

Fantasticul absurd este reprezentat, în viziunea lui Serviu Pavel Dan, de autori şi de opere care, în alte cirmustanţe, aparţin categoric altor curente. Suprarealismul lui Urmuz şi Max Blecher, deşi se înscriu în liniile fantasticului, nu se conformează în totalitate şi legilor absurdului. De exemplu, analizând literatura urmuziană, „critica tinde să încadreze scrierile lui Urmuz în categoria absurdului. Imaginile prozelor sale par să alcătuiască un mozaic derutant şi lipsit de sens. (...) Totuşi, absurdul este o ipoteză critică ce îmbrăţişează totul fără să explice nimic”[29]. În schimb, „Deformarea programatică a imaginii în raport cu referentul său măsoară distanţa pe care scriitorul ţine s-o aşeze între ficţiune şi realitate. Urmuz procedează la o refulare masivă a lumii reale, separând-o etanş de lumea fictivă. Pentru el, viaţa cotidiană este Infernul, spaţiu subteran, teratologic, angoasant. În oglinzile deformate, de bâlci, ale *Paginilor bizare* se reflectă, în mod grotesc şi hilar, figurile oamenilor din lumea reală”[30]. Absurdul este doar aparent, dar fantasticul, totuşi, există.

Atractivitatea acestei subspecii o constituie tocmai această *aparenţă* a absurdului. În acest caz, caracteristicile prezentate de Sergiu Pavel Dan sunt aproape descurajante: „Înlocuirea confruntării dintre normal şi supranormal cu suprapunerea «fără noimă» a acestor planuri. Drept consecinţă: substituirea surprizei deconcentrate (miraculoase sau bizare) cu insolitul de factură grotescă”[31]. Acest gen de fantastic este cel care oferă cititorului cea mai largă paletă de posibilităţi hermeneutice. Absurdul aparent al acestor opere conferă textului un fel de autonomie opţională în faţa contextelor sociale sau politice şi conturează o serie de tablouri (supra)încărcate cu o infinitate de posibile sensuri. Textele de acest fel sunt cele care

[28] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 293.
[29] Corin Braga, *Psihobiografii*, Iaşi, Editura Polirom, 2011, pp. 29, 30.
[30] *Ibidem*, p.32.
[31] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, ed. cit., p. 316.

dau naştere unor polemici interminabile, tocmai prin faptul că răstoarnă teoremele care ar fi caracterizat fantasticul „tradiţional”: scurt-circuitul (ecuaţia greşită) este reprezentat de o intruziune sau un factor perturbator al normalului într-o lume guvernată de legi supranormale.

Lumina în o mie şi una de prisme

Legătura terminologică dintre fantastic şi fantezie nu este întâmplătoare. Capacitatea autorilor de literatură fantastică de a crea (micro)explozii sau impozii în mijlocul unor lumi reale a impus, de-a lungul timpului, necesitatea unor abordări psihocritice, la nivel extratextual, menite să completeze peisajul analitic „de adâncime”, intratextual. George Bădărău, vorbind despre relaţia autor-operă, susţine faptul că „P. G. Castext preferă perspectiva diacronică şi analizează contribuţia scriitorilor francezi la dezvoltarea fantasticului. Interesat de relaţia autor-operă, exegetul interpretează textele fundamentale, făcînd dese referiri la autorii acestora, la starea lor socială şi psihologică”[32].

Vizionarismul autorilor de literatură fantastică aduce în discuţie o anumită formă de percepţie a lumii, atât de diferită de cea obişnuită, încât influenţează şi relaţia cititor-operă. Coloratura puternică (uneori stridentă), în sens metaforic, a lumii fantastice are un efect hipnotizant asupra unui cititor obişnuit cu aura cenuşie a realismului care pare să domine literatura română – „Lumina supranaturală şi culoarea sunt comune tuturor trăirilor vizionare. Iar lumina şi culoarea sunt însoţite, fără excepţie, de recunoaşterea semnificaţiei mai intense”[33]. Această coloratură puternică a fantasticului contribuie la adâncirea sensurilor tuturor obiectelor luminoase şi determină o lectură activă a textului. Din această cauză poate fi considerată nedreaptă atenţia limitată pe care au acordat-o criticii acestui gen al literaturii. Vizionarismul care produce această literatură pare să aibă acces mai direct la planul superior al imaginarului comun, populat de arhetipuri. Inspiraţia vizionară produce elemente „nefireşti” mai greu de integrat în scenarii care se supun legilor universale.

Dacă experienţa vizionară iniţială a produs o legătură sau o trecere în planul superior, literatura fantastică este menită să coboare măcar unele elemente ale planului din imaginarul comun, în realitatea cotidiană, fără pretenţia de a integra acest produs în folclor sau religie – creaţia, în acest caz, se prezintă publicului drept ficţiune, dar „vom fi frapaţi de strânsa asemănare dintre experienţa vizionară indusă ori spontană şi paradisurile şi ţările zânelor din

[32] George Bădărău, *op. cit*., p. 17.
[33] Aldous Huxley, *Porţile percepţiei: Raiul şi iadul*, trad. de Mihai Moroiu, Iaşi, Editura Polirom, 2012, pp. 94, 95.

folclor şi religie. Lumina supranaturală, intensitatea supranaturală a culorilor, semnificaţia supranaturală – acestea sunt trăsăturile tuturor Celorlalte Lumi şi ale Vremurilor de Aur”[34].

De remarcat este faptul că şi intratextual, vizionarismul, sau trecerile temporare în alte lumi, se produc prin intermediul unor mediatori cu calităţi „magice”. Înăuntrul ficţiunii, transportarea are loc *ad literam*, însă este legată de inducerea unei stări cognitive de tip vizionar şi cazul personajului – „Constatăm, prin urmare, că în natură există anumite scene, anumite categorii de obiecte, anumite materiale ce au puterea de a transporta cugetul privitorului către antipozii săi, plecând dintr-un Aici banal spre Cealaltă Lume a Viziunii. La fel, în domeniul artelor, întâlnim anumite lucrări, chiar anumite categorii de lucrări, în care se manifestă aceeaşi putere de a trasporta. Lucrările capabile să inducă viziuni pot fi executate din materiale capabile să inducă viziuni, spre exemplu din sticlă, metal, pietre preţioase sau imitaţii”, respectiv „obiecte magice”[35] care produc reflexia sau refracţia luminii şi, deci, culori.

Însă această camuflare a vizionarismului în ficţiune induce o oarecare deviere autoconservantă a atitudinii vocii auctoriale. Îndoiala se resimte în multe din relatările întâmplărilor fantastice – adesea, întâmplările sunt „atât de imposibile, atât de gogonate, încât autorul nu le ia în serios, dorind nu să-şi impresioneze cititorul, ci să-l amuze cu produsele unei imaginaţii burleşti”[36], însă poate că şi acest lucru face parte dintr-o formă de camuflare a vizionarismului în ficţiune.

Deşi ferm contrazis de critici, Mircea Eliade a susţinut o teză asemănătoare, prin faptul că ficţiunea ar fi o formă de neasumare „oficială” a unor viziuni reale – „izbutisem să «arăt» în *Şarpele* ceea ce voi dezvolta mai târziu în lucrările mele de filosofia şi istoria religiilor, şi anume că, aparent, «sacrul» nu se deosebeşte de «profan», că «fantasticul» se camuflează în «real», că Lumea este ceea ce se arată a fi şi totodată un cifru. (...) Tema camuflării «fantasticului» în cotidian (...) constituie chieia de boltă a scrierilor mele de maturitate”[37]. Credinţa vie în realitatea viziunilor din spatele ficţiunii este veridică , cel puţin în cazul *unora* dintre scrierile fantastice.

Chiar şi în cazul respingerilor acestor idei, trebuie luat în considerare faptul că, în momentul aşezării prismei (eveniment suprareal) în calea razei de lumină albă (cotidiană, banală), refracţia va da, incontestabil, naştere culorilor şi, astfel, iluziei optice – „«fantasmele» încep

[34] *Ibidem*, pp. 98, 99.
[35] *Ibidem*, pp. 105, 106.
[36] Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize* , ed. cit., p. 11.
[37] Mircea Eliade, *Memorii I*, 1991, p. 355, apud Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize* , ed. cit., p. 25.

să genereze «fantasmagorii», arta de a proiecta «fantome» prin iluzii optice într-o cameră obscură. De unde ideea de spectacol fantastic, supranatural, lansat la Paris, în 1797, de un anumit Robertson, de «laternă magică», interpretată repede, în gust romantic, în sens lugubru şi macabru. La polul opus apare «fantezia» literară strălucitoare, artificială, de caleidoscop şi miraj, în genul «reveriilor» şi «fanteziilor» lui D. Anghel, noţiune care la E. Lovinescu devine o adevărată categorie estetică: poezia de «fantezie», nu îndeajuns de bine definită. Există, în sfârşit, şi un fantezism funambulesc, în spirit diletant-fumist, de tip cabaret (...), dar şi literar, minulescian"[38]. De aici poate porni ideea conform căreia, dacă legile opticii permit iluzii vizibile, creşte plauzibilitea „realităţii" fantasticului ca parte integrantă a mecanismului universal.

Optica ceasurilor rele

Abordarea luminii şi a culorilor susţine teza vizionarismului, în sens intratextual şi extratextual, ca rezultat al trecerii prin prismă. Însă, corpul opac, aflat în calea razei de lumină aduce în discuţie o temă îndelung elaborată în literatura fantastică – umbra. Fascinaţia rezultată din posibilitatea de a fi martor la un fenomen real, dar nepalpabil produce scenarii fantastice egale cu cele produse de stările alterate de conştiinţă – „Cînd se apropie amiaza, umbrele nu mai sînt decît margini negre, precise la picioarele lucrurilor şi par pe punctul de a se retrage fără zgomot, pe nesimţite, în alcătuirea lor, în misterul lor. Atunci vine, în deplinătatea sa concetrată şi furişă, ceasul lui Zarathustra, al gânditorului în «miezul vieţii», în «grădina de vară». Cunoaşterea desenează conturul riguros al lucrurilor asemenea soarelui la zenit"[39].

Astfel, trasparenţa sau opacitatea corpului în calea razei de lumină condiţionează apariţia fantasticului numai din punctul de vedere al unghiului sursei de lumină faţă de corp. Fantasticul de tip faustic încorporează adesea scene de „furare a umbrei" – „Protagonistul e abordat într-o bună zi de un misterios individ vârstinc, purtător al unei haine cenuşii, care doreşte să-i cumpere «nobila umbră», oferindu-i drept preţ: iarba fiarelor, rădăcina de mătrăgună, talerul hoţilor, faţa de masă a pajului Roland şi pălăria sau punga lui Furtunatus, care nu se goleşte niciodată. Naivul tânăr acceptă târgul, lăsându-se ispitit de ultima ofertă aducătoare de imensă bogăţie"[40].

[38] Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 656, 657.
[39] Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2002, p. 234.
[40] Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului: delimitări, clasificări şi analize* , ed. cit., p. 13.

Apariţia umbrei ca element central al fantasticului întăreşte presupunerea că legile elementare ale opticii favorizează manifestarea miraculosului. „Ceasurile rele" produc imagini aparente care vor fi apoi explorate şi elaborate în interiorul ficţiunii. De remarcat este, însă, faptul că fantasticul nu operează cu legile universale în mod firesc, privind cu uimire înspre fenomenele nepalpabile, ci le insuflă viaţă proprie şi le oferă o autonomie care doar mai apoi vor fi incluse în sfera nefirescului.

Soarele la zenit presupune o iluminare totală, lipsită de misterul capabil de a produce imagini mai mult sau mai puţin inexplicabile. Fantasticul trasnformă cele „trei ceasuri rele" „clasice" în douăzeci şi trei de ceasuri producătoare de mister. Literatura fantastică, în primă instanţă, face uz de conceptele legilor universale, dar le aplică într-o dimensiune menită să umple cu naraţiune spaţiile goale ale întrebărilor generate de anumite fenomele şi le răstoarnă în aşa fel încât să poată funcţiona într-un realitate nouă: „*Mecanismul fantastic* «antirealist» constă, după toate indiciile, în alternarea sau combinarea a patru procedee: a. *Suprapunerea* sub toate formele şi pe toate planurile posibile [subiect/obiect; perceput/imaginat; spirit/materie; viu/inert (fabricat); normal/anormal etc.], de unde o serie nesfârşită de metamorfoze, combinaţii şi ambiguităţi; b. *Dilatarea şi comprimarea* perspectivelor şi proporţiilor, creatoare ale fantasticului apropierii şi distanţării, micro- şi macroscopiei, fenomenelor de miniaturizare sau gigantism, explorărilor în infinitul mare şi infinitul mic etc.; c. *Intensificarea* observaţiei, detaliilor, concretului, metodă care dă realităţii aspecte halucinante. Suprarealiştii «paranoici», ca Salvador Dali, vorbesc de «ultra-concret», teoreticienii «şcolii privirii» şi ai «noului roman» de «fantasticul preciziei» şi al «clarităţii extraordinare» etc.; d. *Multiplicarea* şi proliferarea obiectelor, precum în *Scaunele* lui Eugen Ionescu, ocuparea subită a spaţiului prin invazia formelor materiei în «erupţie». Toate aceste procedee duc la rezultate fantastice, ale căror sinonime, în această sferă a raporturilor realitate/irealitate, se numesc: *straniu, insolit* (...), *bizar, extraordinar*"[41].

Literatura fantastică preia anumite legi ale ordinii universale şi le aplică în mod hiperbolic unor lumi „extreme". În acest caz nu se mai poate vorbi de un scurtcircuit, cât de o condiţie nouă a unei lumi noi, doar asemănătoare celei fireşti.

Pentru o controversă rodnică

[41] Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 664, 665.

Clasificările temelor şi motivelor prezente în literatura fantastică pot continua. Atenţia, însă, trebuie deviată înspre substratul „formei". Neconcordanţele cu firescul reprezintă primul impact asupra cititorului, însă adâncimile ficţiunii sunt cele care vor elimina conotaţiile negative ale „irealului", „absurdului", „anormalului".

Realismul care se conformează în întregime, slugarnic, limitelor percepţiei empirice „nu numai că mărgineşte domeniul artei şi opreşte zborul fanteziei, dar încă slăbeşte sentimentul frumosului, reducîndu-l numai la deşteptarea instinctelor, a senzaţiilor simple şi a pasiunilor. Printr-o asemenea tendinţă punem în mişcare numai ceea ce este inferior în om, şi neglijăm partea cea mai înaltă, cea mai superioară a fiinţei noastre, *ideaţia* şi *intelectul* nostru"[42].

Pledoaria pentru fantastic se face aproape singură, mai ales din cauza evidentei nevoi umane de fantastic. Paul Cornea, vorbind despre „asaltul iraţionalului" afirmă faptul că „Acest mod de reprezentare şi gândire a interiorităţii sufleteşti a lumii, în întreaga bogăţie a aspectelor ei vizibile ori inaparente, dar care nu dispune de un domeniu rezervat, de vreme ce, în afară de mitologie, mistică, religie, magie, contaminează şi ştiinţa, şi artele, şi literatura, constituie cea mai importantă provocare la adresa raţiunii"[43]. Însă tocmai această provocare este capabilă de a crea în cititor conflictul cognitiv care să genereze cele mai colorate interpretări.

Setea de *fantasy* a acestei epoci este în creştere, chiar dacă, deocamdată, se rezumă doar la literatura de „masă". Consumerismul, sărat cum e, nu e cel care a provocat setea, ci nevoia umană de a anima fantasme.

[42] Constantin Leonardescu, *Principii de filosofia literaturii şi a artei: încercare de estetică literară şi artistică*, ediţie de Vasile N. Morar, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988, p. 300.
[43] Paul Cornea, *Interpretare şi raţionalitate*, Iaşi, Editura Polirom, 2006, p. 168.

REVIEW:

Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea,* trad. De Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timişoara, 2001, 644 p.

Influenţat de mari filosofi precum Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Karl Jaspers sau Edmund Husserl, Paul Ricoeur este unul dintre cei mai reprezentativi exegeţi ai fenomenologiei şi hermeneuticii filosofiei. Un veritabil intelectual, format la universităţi prestigioase precum: Universitatea din Rennes, Sorbona, Strasbourg; Paul Ricoueur a căutat cu acribie în toate lucrările sale să îmbine analiza riguroasă cu interpretarea fină, să cerceteze în profunzime domenii ca: psihanaliza, mitologia sau teologia.

Apărută după celebra lucrare *Histoire et vérité*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, carte pe care o avem în vedere, *Memoria, istoria, uitarea,* tradusă după ediţia în limba franceză *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Éditions du Seuil, 2000, reprezintă o amplă cercetare a fenomenologiei memoriei, dar şi o expunere magistrală a unor teze ale teoriei şi filosofiei istoriei.

După cum afirmă însuşi autorul în preambul, cartea este delimitată în trei părţi "prin tema şi metoda lor" (p.11): prima parte releză conceptul de memorie şi aspectele mnemonice, fiind „plastă sub egida fenomenologiei în sensul husserlian al termenului" (p.11), cea de doua reprezintă o măiastără examinare a istoriei şi epistemologiei istoriei, iar ultima parte este dedicată "hermeneuticii condiţiei istorice" (p. 12) şi asupra analizei conceptului de uitare. Autorul îşi încheie demersul ştiinţific într-o manieră a reprezentării trecutului, atât din perspectiva memoriei, cât şi a istoriei, cu o focusare pe aşa-zisa „enigmă" a iertării.

Laborios construită, lucrarea aduce în dezbaterea academică şi intelectuală internaţională, subiecte extrem de delicate precum: memorie şi imaginaţie, memoria exersată: uzuri şi abuzuri, memoria personală, memoria colectivă, memoria arhivată, explicaţia, comprehensiunea, reprezentarea în istorie, filosofia critică a istoriei, istorie şi timp, uitarea, iertarea dificilă.

Desigur, aceste subiecte sunt tratate de autor prin ochiul filosofului, urmărit todeauna de acea „umbră a interpretării", acea obsesie a melajului dintre istorie, psihologie, filozofie şi teologie, acea dorinţă intrinsecă de erudiţie.

Cartea se situează ca o preocupare personală, profesională şi publică a lui Ricoeur, ea reflectă neliniştea sufletească a autorului care este tulburat de „excesul de memorie" (p.11) şi de uitare, dar şi de rolul comemorărilor şi a abuzurilor de memorie. Practic, Paul Ricoeur a scris cu sufletul şi cu gândul de a lămuri dacă nu total, cel puţin parţial teme complicate ce

suscită şi astăzi dispute, dacă este să aducem în discuţie regimurile totalitare: fascist, nazist şi comunist. Ne referim aici la celebra sintagmă de „abuzuri ale memoriei" cu dimenisunile sale originale precum: „memoria împiedicată, manipulată" sau „combatată abuziv".

Nivelurile de analiză ale autorului demonstrează exhaustivitatea cercetării sale asupra memoriei, cu multă uşurinţă, acesta explicând într-un mod inedit elementele patologico-terapeutice ale memoriei, practice, dar şi înţelesurile etico-politice ale acesteia.

Reprentativă pentru istorici este partea a doua a lucrării, unde Ricoeur face o incursiune splendidă în „atelierul istoriei" cum i-ar spune François Furet. Aici descoperim faptul că autorul se lasă cu adevărat sedus de istorie, dar nu într-un sens rankian, rigid şi sobru, ci prin dimensiunea epistemologică ce o impregnă acestei discipline şi domeniu de studiu.

Reflecţia lui Ricoeur se adânceşte în căutari amănuţite a ceea ce este spaţiul locuit, timpul istoric, mărturia, arhiva şi proba documentară sau reprezenarea şi raportul acesteia cu naraţiunea, retorica şi imaginea. Deşi filosof ca şi formare profesională, Ricoeur are afinităţi evidente pentru câţiva dintre reprezentanţii istoriografiei Şcolii Analelor: Michel Foucault, Michel de Certeau, Norbert Elias, pe care îi numeşte "maeştri ai rigorii", el însuşi un "maestru al detaliului" şi al creări de nuanţe interpretative.

Ricoeur demonstraeză că este şi un abil filosof critic al istoriei, cu profesionalism se "joacă" şi "jalonează" printre subiecte gen: istoricul şi judecătorul, interpretarea în istorie, temporalitatea, istoricitatea, sau diferitele culpabilităţi pe care le sondează: cea criminală, politică şi morală.

În finalul lucrării se pune accent pe "odiseea spiritului iertării: ştafeta schimbului", cum denumeşte autorul subcapitolul III din epilog, unde aceasta intră într-un circuit al transferului, într-o "relaţie bilaterală de cerere şi ofertă de iertare" (p.577). Citându-l pe Olivier Abel, Ricoeur adresează câteva întrebări esenţiale pentru a decela înţelesurile multiple ale iertării: "Îl putem ierta pe cel ce nu-şi mărturiseşte greşeala?, Cel ce enunţă iertarea trebuie să fie oare neapărat cel ofensat?, Se poate omul ierta pe sine?" (pp.577-578).

Cartea redă aşadar, printr-un limbaj filosofic sofisticat, o concepţie integratoare despre trei teme centrale, ce apar chiar în titlul acesteia: *memoria, istoria şi uitarea*. Cu toate că autorul prin "stilul greoi" de exprimare nu se poate face înţeles unui public cititor neavizat, totuşi pentru istorici, psihologi, filosofi, lucrarea este fundamentală prin anvergura ideilor expuse, dar şi prin explorarea interdisciplinară teoretico-metodologică.

În egală măsură, lucrarea poate fi considerată pe de o parte, un tratat de fenomenologie şi epistemologie, iar pe de altă parte, o cercetare utilă specialiştilor în teoria şi filosofia istoriei.

Acknowledgement:

Această lucrare a fost realizată şi publicată prin finanţarea de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”: POSDRU/159/1.5/S/133652. (The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.)

Dumitru-Cătălin ROGOJANU
”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

REVIEW:

Jean-Jacques Marie, *Gulagul*. Traducere, postfaţă şi note de Florin Constantiniu, Bucureşti: Corint, 2001. 144 p.

Unul dintre cei mai cunoscuţi biografi ai lui Lenin, Stalin şi Troţki, reputatul istoric francez Jean-Jacques Marie a reuşit să elaboreze o sinteză edificatoare asupra Gulagului sovietic, lucrare ce a apărut în limba franceză la Paris, în anul 1999, la editura Presses Universitaires de France (PUF), cu denumirea sugestivă-*LE GOULAG*.

Tradusă cu multă competenţă de academicianul Florin Constantiniu şi apărută în colecţia de istorie universală-microsinteze, la Bucureşti, editura Corint, în anul 2001, cartea oferă publicului cititor o perspectivă generală asupra instrumentelor de propagare represive în spaţiului concentraţionar rusesc.

Alături de memoriile lui Aleksandr Soljeniţn, adunate în cele trei monumentale volume *Arhipelagul Gulag*, dar şi altor lucrări, cum ar fi bestseller-ul Annei Applebaum intitulat *Gulag,* demersul lui Jean-Jacques Marie, este lăudabil întrucât radiografiază succint, pe parcursul a 144 pagini, definiţia, originile, organizarea şi desfinţarea Gulagului.[1]

Investigaţie lucidă, amplu documentată şi clar exprimată în scris, lucrarea istoricului francez, se axează şi asupra *funcţiei economice* pe care a avut-o Gulagul în perioada celui de-al II-lea război mondial, în susţinerea eforturilor militatre ale Rusiei sovietice; dar rolul său *represiv*, chiar dacă se diminuează, devine primordial la sfârşitul războiului.[2]

Rolul economic al Gulagului nu s-a reflectat doar în numărul ridicat de trupe implicate în luptă, ci deportaţii şi prizonierii de război au fost trimişi la „construirea de căi ferate, aerodromuri şi căi de comunicaţie, la tăiatul pădurilor, pe şantiere, în mine şi uzine metalurgice" (p.87), iar aproximativ „200.000 de deţinuţi" au fost utilizaţi la „munci foarte grele de fortificare şi apărare a frontierelor" (p.87).

Jean-Jacques Marie remarcă contextul istoric favorabil Rusiei sovietice ce a determinat mărirea numărului de deţinuţi din Gulag, la 31 decembrie 1944, acesta „cuprindea mai mult de 1.460.000" (p.96) de oameni. Astfel, aşa cum sugerează autorul, „înfrângerea Germaniei, eliberarea Rusiei europene şi a Ucrainei, apoi reanexarea ţărilor baltice au furnizat noi contingente de deportaţi: colaboraţionişti, soldaţi ai Wehrmachtului, naţionalişti, baltici şi

[1] Autorul explică în capitolul I-*Definiţia Gulagului*, ce înseamnă acesta: „Gulagul, substantiv format din iniţialele cuvintelor care numesc în limba rusă Direcţia principală a lagărelor-Glavnoe Upravlenie LAGerei-‚desemnează reţeaua de lagăre şi colonii de muncă forţată cau au exista în Uniunea Sovietică", p.15.

[2] A se vedea capitolul V-*Gulagul şi Războiul*.

ucrainieni, soldaţi şi ofiţeri capturaţi de Wermacht şi acuzaţi sistematic de laşitate sau de trădare" (p.96).

Deşi este structurată într-un mod diacronic şi facil de înţeles, autorul atinge un subiect destul de sensibil şi anume: rezistenţa în Gulag (capitolul VII). Trebuie însă privite cu prudenţă aceste manifestări de rezistenţă şi implicit documentele de arhivă, întrucât NKVD-ul şi administraţia lagărelor au avut, aşa după cum bine subliniază autorul, „tendinţa de a amplifica aceste fenomene, uneori chiar de a inventa anumite forme, pentru a justifica nevoia permanentă de a face faţă hidrei „contrarevoluţiei", care renăştea constant, şi pentru a ilustra eficacitatea lupei lor" (p.102).

O întrebare funadmentală pe care şi-o adresează autorul în capitolul VIII, este dacă Gulagul a reprezentat o „frână" sau un „motor al economiei" Rusiei sovietice. Cert este, după cum Jean-Jacques Marie îi citează pe Stéphane Courtois şi M. Lazăr, că în anul 1941, în economia sovietică, munca forţată era estimată la 40 %, în timp ce "NKVD-ul producea 50% din tăiatul lemnului în Extremul Orient şi 40% din producţia de crom" (p.109).

O un alt element important surprins de autor este acela că Gulagul s-a dezvoltat masiv odată cu începerea Planului cincinal şi colectivizarea forţată, însă dilema rămâne în suspans dacă, munca forţată o putem plasa în centrul economiei sovietice, sau aceasta avea doar rolul unei funcţii derivate şi secundare, a unui "regim de teroare politică şi poliţistă, un apendice de importanţă variabilă, în funcţie de sectoare" (p.112).

În capitolul IV-Structura Gulagului sunt enumerate şi descriese *diviziunile administrative ale sale*, reteaua de lagăre, paza acestor care era asigurată de NKVD şi din care făceau parte în principal tineri ţărani, *populaţia Gulagului* cu cele două categorii esenţiale: "1. victimele epurărilor şi ale terorii politice şi 2. victimele unei legislaţii penale de o severitate crescândă în cursul anilor '30 şi imediat după război, răspunzând unor scopuri asociate de represiune socială şi teroare politică, precum şi bandiţii şi derbedeii" (p.70), *viaţa în lagăr* bazată pe amintirile foştilor deţinuţi care o descriu prin câteva elemente definitorii :"înghesuială, înjurături, murdărie, cozi la cantină şi la toaletă, apeluri şi contarapeluri, încăirături, scandaluri" (p.78), şi nu în ultimul rând, *mortalitatea* imensă din spaţiul carceral sovietic ca urmare a "condiţiilor de muncă extenuante, frigului şi subalimentaţiei" (p.80).

Prin stilul clar, printr-o documentare prodigioasă, autorul ne pune în faţă o carte ce oferă cititorului pe lângă date şi cifre relevante, felul în care liderii Rusiei sovietice au dorit să-i reprime pe cei care "supărau" sau creau "probleme".

Gulgaul reprezintă aşadar, locul în care deţinuţii intrau într-o zonă a infernului nu doar la nivelul metodelor şi tehnicilor de tortură fizică, ci şi în plan moral. El oferă panorama unei lumi în care sufletul omului este adus într-o stare de nedescris şi reflectă totodată limitele în care este adusă demnitatea umană în condiţii de "promiscuitate, murdărie şi subalimentare"(p.78).

Autorul nu intenţionează să scrie o carte exhaustivă, însă acesta trasează cu dibăcie, fără exprimări ambigue, câteva aspecte generale legate de istoricul acestui lanţ de lagăre, închisori şi colonii de muncă-Gulag; el se face înţeles prin multitudinea de citate pe care ţine să le precizeze în conţinut, dar şi prin analizele obiective.

În ansamblu, prin informaţiile istorice plauzibile pe care le oferă, prin exprimările lămuritoare, prin interpretarea contextual-istorică a unor evenimente ce au legătură cu Gulagul, cartea scrisă de Jean-Jacques Marie trebuie citită atât de specialişti, cât şi de tinerii ce sunt interesaţi de istoria comunismului.

Acknowledgement:

Această lucrare a fost realizată şi publicată prin finanţarea de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, prin proiectul „Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate": POSDRU/159/1.5/S/133652. (The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.)

Dumitru-Cătălin ROGOJANU
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș